Beiträge zur
Fränkischen Kunstgeschichte
herausgegeben von Friedrich Haack

Die St. Johanniskirche in Nürnberg von Max Herold

Erlangen
Th. Bläsings Universitäts-Buchhandlg
Paul Winkler

341

Die St. Johanniskirche in Nürnberg

Beiträge zur fränkischen Kunstgeschichte
Herausgegeben von Friedrich Haack-Erlangen

Heft 8.

Die St. Johanniskirche in Nürnberg

von

Dr. Max Herold
Pfarrer.

Ch. Blaesings Universitäts-Buchhandlung Erlangen
1917

Die St. Johanniskirche in Nürnberg

von

Max Herold

Mit 10 Tafeln

Ch. Blaesings Universitäts-Buchhandlung Erlangen
1917

Dir, Du trautes Johanniskirchlein, gilt dies mein Erstlingswerk. Seit mehr als fünfundzwanzig Jahren kennen wir uns. Du sahst mich als Knaben heranwachsen, während mein Vater in Dir als Pfarrer seines heiligen Amtes waltete nun heiligst Du sein Grab. Auf Deiner Kanzel durfte auch ich während nahezu dreier Jahre die ewigen Gotteswahrheiten verkünden. Gar manches freudige und ernste Ereignis meines Lebens erhielt in Dir seine höhere Weihe. Zuletzt noch haben Deine Glocken meiner Mutter den Scheidegruß geläutet.

Die Liebe zu Dir drängte mich, Deine Geschichte zu erforschen. In schwerer Zeit gewährte mir diese Arbeit Freude und Erfrischung. Mögen Dich nun auch andre kennen und lieben lernen!

Vorbemerkung.

Die St. Johanniskirche in Nürnberg wurde bisher nur einmal ausführlich beschrieben. Es geschah dies in dem im Verlauf meiner Schrift mehrfach angeführten Werk von Trechsel: Verneuertes Gedächtnis des Nürnbergischen Johanniskirchhofs. 1735. S. 773 ff. Dies Buch hat insofern Bedeutung, als es ein genaues Bild von dem damaligen Zustand gibt. Die übrigen älteren Schriftsteller begnügen sich mit einigen Bemerkungen und ein paar Jahrzahlen. Erst in den letzten Jahrzehnten begann die kunstgeschichtliche Forschung, einzelne Kunstwerke der Kirche zu untersuchen. Ich habe die gesamte einschlägige Literatur verwertet; die Bibliothek des Germanischen Nationalmuseums bot mir hiezu die Möglichkeit.

Mein Suchen nach urkundlichem Material hatte nicht allzu reichen Erfolg. Die Nürnberger Ratsverlässe im dortigen Kreisarchiv, deren Durchsicht längere Zeit erforderte, enthielten neben Beschlüssen meist kirchenrechtlichen Inhalts, die hier außer Betracht bleiben mußten, nicht sehr viele auf die Johanniskirche bezüglichen Eintragungen. Nur einige interessante Tatsachen aus der Zeit des 17. Jahrhunderts konnte ich ihnen entnehmen. Auch die Rechnungen und Akten des Johanniser Siechkobels, die im städtischen Archiv verwahrt werden, ergaben nur eine verhältnismäßig geringe Ausbeute. Ich fand meist bloß alte Abschriften von Urkunden, deren Originale verschollen sind. Die Registraturen des Pfarramts und des Dekanats, die nicht viel über den Beginn des 19. Jahrhunderts hinausreichen, ebenso das Löffelholzsche und Holz-

schuhersche Familienarchiv im Germanischen Museum lieferten auch nur ganz spärliche Beiträge. Am ergiebigsten waren meine Nachforschungen in den Akten der protestantischen Kirchenverwaltung, die es mir ermöglichten, die Erneuerungsarbeiten der letzten hundert Jahre eingehend zu behandeln. Mancherlei konnte ich auch aus eigener Erinnerung beibringen. Den Herrn Vorstehern und Beamten der genannten Archive und Bibliotheken, die durch ihr freundliches Entgegenkommen meine Studien förderten, sei aufs neue die Versicherung meines ergebensten Dankes wiederholt.

Zum größten Dank aber bin ich Herrn Professor Haack in Erlangen verpflichtet. Meine Schrift lag ihm als Doktorarbeit zur Begutachtung vor. Freundlichst hat er mich beraten und mir für die Anordnung des Stoffs und die Beurteilung einzelner Kunstwerke wertvolle Winke gegeben. Während der Drucklegung war jedoch, da wir beide im Felde sind, eine engere Fühlungnahme leider nicht möglich.

Im Felde, Johannistag 1917.

Der Verfasser.

Inhaltsübersicht.

	Seite
Vorbemerkung	IX—X
1. Die Geschichte der Kirche bis zum 17. Jahrhundert	1— 9
2. Die Kunstwerke der Kirche	9— 85
Die Steinbildwerke aus der Erbauungszeit	9— 14
Aus der Zeit der späteren Gotik:	
Der Passionsaltar	14— 23
Der Hochaltar	23— 42
Der Imhoff-Altar	43— 54
Drei einzelne Werke der Holzplastik	54— 58
Aus der Zeit der Renaissance:	
Das Grabmal des Wolf von Heßberg	58— 60
Die Gedächtnistafeln	60— 64
Das Gedächtnisbild des Grafen Philipp von Mansfeld	64— 66
Das Grabmal des Friedrich von Döbschütz	66— 70
Die Gemälde der Barockzeit	70— 79
Die Epitaphien und Totenschilde	79— 82
Erzeugnisse des Kunsthandwerks aus verschiednen Jahrhunderten	82— 85
3. Die Erneuerungen der Kirche während der letzten vier Jahrhunderte	86—101
4. Beilagen	102—108
5. Literaturnachweis	109—112

1. Die Geschichte der Kirche bis zum 17. Jahrhundert.

Die glanzvolle Entwicklung, die der Stadt Nürnberg im 13. Jahrhundert beschieden war, sollte plötzlich gefährdet werden: aus dem Morgenland war der Aussatz eingedrungen. Um das Umsichgreifen dieser Krankheit zu verhüten, erbaute man vor den Toren der Stadt an den vier Hauptzufahrtstraßen besondere Krankenhäuser für die Aussätzigen, die sogenannten Siechkobel. Unter ihnen ist der in St. Johannis der älteste; er wird bereits 1234 erwähnt[1]). Die Urkunde, die zum ersten Mal von einer Kirche in St. Johannis spricht, fand ich im Kreisarchiv Nürnberg: Gegen Ende des 16. Jahrhunderts war über die Frage nach dem Besitzrecht der St. Stephanskapelle auf dem Johannisfriedhof (jetzt Holzschuher-Kapelle genannt) zwischen den Familien Imhoff und Holzschuher ein Rechtsstreit ausgebrochen[2]). Jede Partei suchte nach alten Belegen, um ihre Ansprüche begründen zu können. Hiebei stieß man auch auf ein päpstliches Breve von 1238, das man in Abschrift den Akten beifügte[3]). Mit der fraglichen Kapelle hat es aber nichts zu tun, denn sie wurde erst viel später

1) Beilage 1.

2) Geyer, Zur Geschichte der Adam Kraftschen Stationen, Repertorium für Kunstwissenschaft 28 (1905) S. 351 ff.

3) Beilage 2.

gebaut. Vielmehr ist es auf den Siechkobel und seine Kapelle zu beziehen. Papst Gregor IX. (1227—1241) macht hierin die Erfüllung des Wunsches „der Meister und Brüder von St. Johannis", einen eigenen Friedhof anlegen zu dürfen, von der Genehmigung des Bischofs von Bamberg abhängig und erwähnt hiebei, daß sie auch eine Kapelle errichten wollen. So bestand also damals in St. Johannis eine, wie es scheint, klösterliche Niederlassung, der die Pflege der Kranken anvertraut war oder wurde; um die Mitte des Jahrhunderts bekam der Siechkobel sein eignes Gotteshaus. Mit diesem urkundlichen Befund stimmt das überein, was die alten Geschichtsschreiber Nürnbergs von den Anfängen der St. Johanniskirche überliefern.

Damit ist nun freilich alles gesagt, was wir von dieser Kapelle wissen. Aber ihre Größe und Ausstattung ist nirgends etwas aufgezeichnet. Längst mußte sie Neu- und Ambauten weichen. Bereits 1323 soll sie von dem Geschlecht der Tetzel erneuert worden sein. Vielleicht vermochte sie an manchen Tagen die Menge der Andächtigen nicht mehr aufzunehmen. Diese Vermutung legte sich mir nahe, als ich im Salbuch des Siechkobels von den reichen Abläßen las, mit denen die Johanniskirche ausgestattet wurde[1]). Freilich: in dem Geschlechterbuch der Tetzel, das Hans Tetzel um 1464 schrieb[2]), ist an keiner Stelle angedeutet, daß seine Familie in einem nähern Verhältnis zum Gotteshaus in St. Johannis stand oder steht.

---

1) Beilage 3.

2) Kreisarchiv Nürnberg M. S. 1136.

Nur noch eine urkundlich belegte Nachricht hat sich aus dieser Zeit erhalten: 1307 stiftete die Gemahlin Kaiser Heinrichs VII., Elisabeth, dem Siechkobel einige Grundstücke[1]). Aus ihrem Erträgnis sollten dem Pfarrer von St. Sebald jährlich drei Pfund Heller ausbezahlt werden, wofür er durch einen seiner Kapläne in der St. Johanniskirche eine Messe lesen lassen mußte. Demnach war damals noch kein eigner Seelsorger für den Siechkobel bestellt; sonst wäre doch wohl ihm dies Stipendium verliehen worden. —

Erst mit und nach der Erbauung der jetzigen Johanniskirche beginnen die Geschichtsquellen reichlicher zu fließen.

Im 14. Jahrhundert herrschte in Nürnberg auf kirchlichem Gebiet eine rege Bautätigkeit. Fast alle Kirchen der inneren Stadt verdanken dieser Zeit ihre Entstehung. Damals erhielt die Sebalduskirche in dem großen Ostchor eine mächtige Erweiterung (1361—1377). Und in eben denselben Jahren, in denen die große Mutterkirche in Schönheit neu erstand, waren eifrige Hände bemüht, auch dem kleinen Tochterkirchlein, inmitten der Johannisfelder gelegen, ein neues Gewand zu geben. Ein Nürnberger „Chronist aus der Zeit Kaiser Sigismunds“ schreibt: „Item anno dom. 1300 und 77. jar an dem vierden tag nach pfingsten da weihet man sant Johans chor vor der stat zu Nüremberg“[2]). Nach nicht ganz zwei Jahrzehnten war auch das Langhaus fertig geworden. Denn die Stadtrechnung vom September 1395 führt den Betrag von 26 Gulden an, der dem Weihbischof für die Weihe des

1) Beilage 4.

2) Die Chroniken der fränkischen Städte: Nürnberg I S. 353.

Kirchhofs und der Kapelle von St. Johannis zu zahlen war. Auch das oben genannte Salbuch des Siechkobels spricht von zweierlei Weihehandlungen[1]). Zwar unterscheidet es nicht zwischen Chor und Schiff und hat auch die Jahrzahl 1377 in 1382 verschrieben (wohl infolge eines Lesefehlers: MCCCLXXXII statt MCCCLXXVII); dafür aber nennt es die Bischöfe, die die Weihe vornahmen, und die Heiligen, zu deren Ehre die Altäre geweiht wurden. Nimmt man die Angaben des Chronisten und des Salbuches zusammen, so ergibt sich folgender Tatbestand: Am Tage Johannis des Täufers 1377 weihte der Weihbischof von Bamberg und Würzburg Heinrich I., Titularerzbischof von Anazarbe in Cilicien den Chor und um Michaeli 1395 sein Nachfolger Errigerus[2]) das Langhaus.

Auch stilistische Gründe beweisen es, daß Chor und Langhaus nicht gleichzeitig und darum wohl auch nicht von demselben Meister erbaut wurden. Wieviel schmuckreicher ist doch der aus Werksteinen erbaute und gewölbte Chor mit der kräftigen Profilierung der Rippen, mit dem abwechslungsreichen Maßwerk der Fenster und mit seinen mancherlei Verzierungen, die auch die Außenseiten verschönen! Wie einfach erscheint dagegen das Langhaus: glattverputzte Wände, in den Fenstern der Südwand ein sich mehrmals wiederholendes Fischblasenmotiv und die nüchterne, flache Holzdecke! Wahrscheinlich waren nach der Vollendung des Chors die Mittel zum Weiterbauen ausgegangen; und als man nach zwei Jahr-

1) Beilage 5.

2) Wachter, General-Personal-Schematismus der Erzdiözese Bamberg, Nr. 4022 u. 2281.

zehnten das Werk fortsetzte und vollendete, flossen die Gaben nicht mehr so reichlich, so daß man sich größter Sparsamkeit und Schlichtheit befleißigen mußte.

Übrigens mag die viel reichere Ausgestaltung des Chors noch einen andern Grund haben: vielleicht wollten die Baumeister betonen, daß die zwei Teile der Kirche zweierlei Zwecken dienen. Im Langhaus versammeln sich die Menschen mit ihren Nöten und Anliegen, um durchs Gebet von ihnen erlöst zu werden. Weil hier nichts die Beter in ihrer Andacht stören oder sie gar wieder an ihre Sorgen erinnern darf, ist es ursprünglich so schlicht und schmucklos gewesen. Der Chor dagegen, der entsprechend seiner gottesdienstlichen Bedeutung der Hauptteil der Kirche ist, soll ihre Blicke anziehen und ihrem Denken die Richtung geben. Denn da ist die Erhörung des Gebets zu erlangen. Ernst und schwer steigen von einem niedern Sockel die Rippen empor. In halber Höhe beginnen sie sich sanft zu wölben. Von da an laufen sie aufeinander zu und kommen in dem mit einem Gotteslamm gezierten Schlußstein endlich zur Ruhe. Wo das Gewölbe ansetzt, ist ihr Aufwärtsstreben durch Rosen, die das Sinnbild des Schweigens sind, unterbrochen. Ich finde in dieser Choranlage folgende Gedanken ausgedrückt: dem Grund der Seele entringen sich manche Seufzer. Der Mensch aber, der still hält und sich unter die Hand seines Gottes beugt, findet im Lamm Gottes, das auch seine Sünde trägt, den innern Halt und die Seligkeit, die besser ist als die Erlösung von den leiblichen Übeln. — So versetzt Chor und Schiff, jedes in seiner Weise, in andachtsvolle Stimmung; wer sich ihr hingibt, wird mit um so größerm Segen am Gottesdienst teil-

nehmen. Die Aufgabe, die dem Gotteshaus zukommt, ist aufs beste gelöst. —

Ich nehme an, daß zugleich mit dem Chor an seiner Südseite die ebenfalls gewölbte und aus Quadern gebaute Sakristei entstand. Denn die Türe, die sie mit der Kirche verbindet, ist harmonisch in das Rippenwerk des Chors eingefügt. Bei einem späteren Mauerdurchbruch wäre dies kaum so gut gelungen. Vor allem spricht dafür, daß die Steinbilder der Sakristei denen des Chors stilistisch vollkommen gleichen. Die außen neben dem östlichen Fenster eingemeißelte Jahreszahl 1446 bezieht sich vermutlich auf eine Renovierungsarbeit, die damals an der Sakristei vorgenommen wurde.

Die Namen der Baumeister sind nicht bekannt. Der Erbauer des Chors ist, worauf ich bei der Besprechung des Sakramentshäuschens hinweisen werde, wahrscheinlich dem Kreise der Steinmetzen des Schönen Brunnens hinzuzuzählen Auf sein Werk scheint er mit einem gewissen Stolz geblickt zu haben. Denn er hat in der Sakristei sein Bild angebracht: im Nordwesteck ruht die Querrippe des Gewölbes auf einer Konsole, die mit dem Kopf eines bärtigen Manns geschmückt ist. Bei dem Fehlen jeglicher Heiligensymbole kann der Dargestellte niemand anders als der den Bau leitende und ausführende Meister sein.

Mit der Vollendung des Langhauses hatte die St. Johanniskirche das Aussehen gewonnen, das sie im wesentlichen bis heute behielt. Ein Vergleich des jetzigen Zustandes mit der ältesten Abbildung der Kirche, einer Zeichnung Albrecht

Dürers von 1494 [1]), läßt dies deutlich erkennen. Der Grundriß ist sehr einfach. An den Chor, der von den fünf Seiten eines Achtecks gebildet wird, schließt sich in gleicher Breite und Höhe das rechteckige Langhaus an. Das Dach deckt beide Teile gleichmäßig, ohne Gliederung. Über dem Chorbogen sitzt ein kleiner Dachreiter, der seine Gestalt im Laufe der Zeiten gewechselt hat, da er mehrfach durch Blitzschläge beschädigt wurde. Fünf Fenster im Chor, je vier an den Seiten und ein kleines in der Westwand des Langhauses lassen das Tageslicht einströmen. Als Zugänge dienten ursprünglich nur das Portal in der Mitte der Nordwand und ein Pförtchen in der westlichen Hälfte der Südwand. Hier nebenan führte von außen eine Treppe zur untern Empore hinauf [2]). Der Siechkobel war jedenfalls von Anfang an durch einen gedeckten Gang in der Höhe der oberen Empore unmittelbar mit der Kirche verbunden.

Im Innern dagegen hat sich das Bild seitdem völlig geändert. Aus der Erbauungszeit blieben nur die Steinplastiken erhalten. Die gesamte Ausstattung wurde allmählich erneuert. Vieles wurde hinzugetan, manches ist inzwischen wieder verschwunden. Die spätere Gotik schmückte die Kirche mit den noch erhaltnen drei Altären. Derselben Stilgattung gehören das große Kreuz an der Südwand, zwei Heiligenfiguren, einige Erzeugnisse des Kunsthandwerks und das Fresko im Chor an, dessen spärliche Reste weder eine inhaltliche noch eine zeitliche Bestimmung zulassen. —

1) Tafel 1; vgl. Lippmann, Zeichnungen von Albrecht Dürer in Nachbildungen Tafel 104; das Original in der Bremer Kunsthalle.

2) Trechsel a. a. O. S. 815.

Mittlerweile begann die Kunst Nürnbergs zu verfallen. Als Dürer seine Künstlerlaufbahn beschlossen hatte, war auch ihre Zeit vorbei. Mancherlei Gründe führten ihr Ende herauf: 1525 wurde in Nürnberg die Reformation durchgeführt. Weil dies im Geist Luthers geschah, ließ man den Kirchen ihren schönen alten Schmuck, die Nebenaltäre und Heiligenbilder. Auch die liturgischen Gewänder behielt man im Gottesdienst bei, teilweise sogar bis zum Beginn des 19. Jahrhunderts[1]). Aber neue große Aufträge wurden zunächst nicht erteilt. So starb die Künstlerschar aus. Ferner waren die äußern Verhältnisse Nürnbergs für die Kunst nicht günstig. Seit der Entdeckung Amerikas suchte sich der deutsche Handel andre Wege. Nürnberg lag jetzt nicht mehr an der Hauptverkehrsstraße. Daher nahm sein Reichtum ab. Und als es nun gar nach mancherlei Kriegswirren noch die Not des dreißigjährigen Kriegs durchkosten mußte, da erlosch sein einstiger Glanz. Erst im 19. Jahrhundert erhob es sich aus seinem Tiefstand.

Der Gang dieser Ereignisse spiegelt sich in der Geschichte der St. Johanniskirche wieder. Die Kunstwerke der alten Zeit, auch die Meßgewänder[2]) blieben ihr erhalten. Hinzu-

1) Vergl. hiezu das Buch meines Onkels: Kirchenrat Dr. theol. Max Herold, Altnürnberg in seinen Gottesdiensten, Gütersloh 1890. S. 95.

2) s. Trechsel a. a. O. S. 786 ff. Pfarrer Karl Friedr. Michahelles hebt in seinen „Miscellanea zur Pfarrei St. Johannis gehörig" (in der Registratur des Pfarramts) auf S. 139 hervor, daß er am 2. Dezember 1810 zum ersten Mal die Kommunion ohne Meßgewand gehalten hat. Die noch vorhandenen liturgischen Gewänder aus der alten Zeit wurden damals an die Administration des Kultus in Fürth abgeliefert.

gekommen sind — ein Zeichen für den Ernst der Zeit — zumeist nur Grabdenkmäler adeliger Personen. Um die Mitte des 17. Jahrhunderts dagegen wurden mehrere Gemälde biblischen Inhalts gestiftet. Im übrigen beschränkte man sich darauf, die am Kirchengebäude zu Tage tretenden Schäden zu beseitigen und solche Änderungen zu treffen, die durch die Rücksicht auf das praktische Bedürfnis der sich allmählich vergrößernden Gemeinde bedingt waren.

So kamen und gingen die Jahrhunderte und ließen ihre Spuren zurück. Ihr Gepräge aber hatte die Kirche durch die Künstler aus der Zeit der Gotik erhalten. Als schönes Zeugnis deutsch-mittelalterlicher Kunst ragt sie in die Gegenwart herein. —

2. Die Kunstwerke der Kirche.

Die Steinbildwerke aus der Erbauungszeit.

In die Wand unterhalb des nordöstlichen Chorfensters ist das Sakramentshäuschen eingebaut, das trotz seiner Schlichtheit feierlich wirkt. Die Nische, die mit einem Gittertürchen verschließbar und innen mit Holz ausgelegt ist, fügt sich einem gotischen Spitzbogen ein, den ein krabbenbesetzter und mit einer Kreuzblume bekrönter Wimperg überdacht. Die äußere Begrenzung bilden seitlich zwei Rundstäbe, die in Filialen auslaufen, unten ein abgeschrägtes Gesims mit einem vierteiligen freiplastischen Bogenfries, oben eine Blendarkatur. Ein Christuskopf mit Heiligenschein innerhalb der Schenkel des Wimpergs und zwei fünfblätterige Rosen füllen die leeren Flächen. Rechts und links neben dem Sakraments-

häuschen stehen auf Konsolen die Steinfiguren des Evangelisten und des Täufers Johannes. Das Ganze ist bemalt.

Die architektonische Gliederung ist gut. Der Aufbau ist trefflich den Verhältnissen des zur Verfügung stehenden Raums zwischen den Pfosten des Fensters, die fast bis zum Fußboden durchgeführt sind, angepaßt. Weniger befriedigt dagegen die technische Ausführung. Die Formen haben etwas Derbes, Klobiges. Das Plänemachen gelingt unserm Steinmetzen besser als die Arbeit mit dem Meißel. Oder sollte er sich nach einem fremden Vorbild gerichtet haben? Ich fand nämlich, daß eine Achtecksseite eines der drei Geschosse des Schönen Brunnens in ihrer Anordnung genau dem Sakramentshäuschen entspricht. Alle die oben genannten Zierglieder kehren dort in ihrer Art und in der gleichen Reihenfolge wieder. Freilich ist eine Anlehnung an den Schönen Brunnen nur dann möglich, wenn dieser schon vor 1377, dem Entstehungsjahr des Sakramentshäuschens, errichtet war, also nicht erst, wie gewöhnlich angenommen wird, zwischen 1385 und 1396, sondern, wie Gümbel[1]) auf Grund seiner Forschungen feststellt, schon 1361 erbaut wurde.

Auch die Figuren erinnern in mancher Beziehung an die des Schönen Brunnens, nur daß unter der Hand des nicht sehr geschickten Steinmetzen die Form vergröbert wird. Zwei schwebende Engel mit Spruchbändern schmücken die Konsolen, auf denen die beiden Heiligen stehen. Der Täufer trägt in der linken Hand ein Buch, auf dem das Gotteslamm ruht. Die Rechte, quer über die Brust gelegt, zeigt darauf.

1) Meister Heinrich der Parlier d. Ä. und der Schöne Brunnen, Jahresbericht des historischen Vereins für Mittelfranken 1906, S. 63 ff.

Sein Blick ist geradeaus gerichtet, die Stirn, wie um seinen Ernst anzudeuten, gerunzelt. Die Falten des Obergewands, die von der linken Schulter ausgehen und unter der rechten Achsel dorthin zurückkehren, sind nicht so tief ausgearbeitet, als die des Untergewands, das ebenso wie die Haut des Lammes nur durch wenig vertiefte breitere und schmälere Linien, die im Winkel zusammenlaufen, als Fell gekennzeichnet ist. Der eigentümliche Gewandknoten auf der rechten Schulter läßt die Gestalt viel zu breit erscheinen.

Die Falten der Gewänder des Evangelisten sind ähnlich, nur ruhiger gelegt. Unschön sind die zwei großen Bäusche neben den Füßen. Mit der linken Hand hält der Evangelist einen unförmlichen Kelch, über dessen Rand drei Schlangenköpfe herausragen. Die rechte Hand macht das Kreuzeszeichen darüber. Beide Arme und der Kelch kleben am Körper. Nur bei den Fingern wird der Versuch gemacht, sie vom Körper zu lösen, doch so, daß sie durch nicht weggemeißelte Steinpföstchen unterstützt werden. Der Kopf ist leicht nach vorwärts gebeugt; die Augen blicken über den Kelch hinüber.

Bei allen Köpfen sind das Gesicht, die Augen, die Nase und die Haare ganz gleichmäßig gebildet. Das Gesicht hat die Form eines nach unten abgerundeten Rechtecks. Die Pupillen und Brauen sind nur wenig gemeißelt. Die Nase springt ohne Einsattlung nicht viel hervor und ist schmal und kurz. Die Haare sind schematisch und streng symmetrisch behandelt und nur in groben Zügen angedeutet. Häßlich sind die nach hinten gekämmten Locken mit ihrem hornförmigen Querschnitt. Die Haarbehandlung des Christuskopfes ist sorgfältiger.

Die Flächenhaftigkeit in der Wiedergabe der Arme ist noch nicht überwunden. Der Bildhauer steht noch unter dem Blockzwang. Die Bewegungen sind unfrei und nach vorn verkürzt. Höchst ungeschickt haben die Heiligen ihre Symbole in den Händen; denn diese Hände halten nicht, sondern drücken das Buch, den Kelch an den Körper, so daß sie von ihm getragen werden.

Die gewisse Feierlichkeit, die dieser Plastik trotz allem eigen gewesen ist, hat durch die Neufassung entschieden gelitten.

Die Frage nach der Entstehungszeit des Sakramentshäuschens läßt sich am sichersten lösen, wenn man bedenkt, daß das Agnus Dei im Schlußstein des Chorgewölbs dem Lamm auf dem Buch des Täufers völlig gleich ist. Da nun nicht anzunehmen ist, daß der Schlußstein irgend einmal später, sondern bald nach oder schon vor dem Einbau ins Gewölbe seinen bildnerischen Schmuck erhalten hat, so ist das Sakramentshäuschen in der Zeit der Erbauung des Chors, also im Jahr 1377 entstanden[1]). Die gleichzeitige Entstehung bestätigen auch die einander ganz ähnlichen Rosen dort und am Gewölbeansatz. Stilistisch verwandt zum Christuskopf ist dieselbe Darstellung auf dem Tuche der hl. Veronika am dritten Pfeiler des südlichen Seitenschiffs der St. Lorenzkirche; Pückler-Limpurg[2]) weist diese Figur ungefähr derselben Zeit zu; vielleicht rührt sie sogar von der nämlichen Hand her. Sehr viel Ähnlichkeit mit den beiden Johannesfiguren haben

1) So auch Dehio, Handbuch der deutschen Kunstdenkmäler III S. 335.

2) Die Nürnberger Bildnerkunst um die Wende des 14. und 15. Jahrhunderts (Studien zur deutschen Kunstgeschichte Heft 48) S. 25 f.

die gleichen Heiligen der Sebalduskirche, rechts und links vom Tucherfenster. Wenn sie wirklich erst 1410 und 1430 entstanden sind, können sie allerdings kaum von demselben Meister geschaffen sein[1]).

Aus der Zeit der Erbauung stammt weiterhin die Madonna unter dem ersten Fenster der Südwand samt ihrer Konsolfigur: einem mit dem Oberkörper aus der Wand hervorwachsenden Engel. Die gleiche Konsole, jetzt ohne Heiligenfigur, findet sich noch einmal östlich neben der Sakristeitüre, während eine dritte mit einer daraufknienden Maria, ehemals im Südosteck des Schiffs, verschwunden ist. — Der Körper der Madonna zeigt starke S-förmige Biegung. Ihre Schultern sind schmal und steil. Der Kopf, der auf einem sehr starken Hals aufsitzt, trägt eine Krone, unter der in symmetrischen Strähnen das Haar hervorkommt. Mit der linken Hand, deren Finger ganz schematisch behandelt sind, nicht mit dem Arm, hebt Maria das Christkind fast bis in Schulterhöhe; in der rechten Hand hält sie das Szepter. Ihre Gewänder sind mit möglichster Lebendigkeit gegeben: die tiefeingeschnittenen Längsfalten des Untergewands sind von weniger tiefen Schrägfalten durchkreuzt. Das Obergewand, das nur bis zu den Knien reicht, ist über den Armen hochgenommen und fällt nun beiderseits in großen Wellenlinien herab. Durch die Raffung entstehen vorn auf der Brust fünf Bogenfalten, denen sich jedesmal eine kleine Zickzacklinie anschließt — ein damals vielbeliebtes Motiv. Auch die Enden des Schultertuchs sind gekräuselt.

1) Die Sebalduskirche in Nürnberg (herausgegeben vom Verein für Geschichte der Stadt Nürnberg) S. 158 und Abb. 90.

Das völlig unbekleidete Christuskind ist dick und unschön, sein Kopf unnatürlich groß. Es spielt mit einer Frucht und stemmt dabei den rechten Fuß gegen die linke Wade. Ein geistiger Zusammenhang zwischen Mutter und Kind besteht nicht, zumal sich auch ihre Blickrichtungen nicht treffen, sondern schneiden.

Im Stil gleicht diese Madonna der nämlichen Heiligen des Scheurl-Kühndorferschen Steinreliefs an der Südseite der Moritzkapelle. Vielleicht hat auf unsern Steinmetzen die etwa gleichzeitige [1]) Figur der Maria mit dem Kind in der Sebalduskirche am Pfeiler östlich der Kanzel anregend gewirkt.

Endlich sind noch zu nennen: zwei Christusköpfe in Flachrelief, der eine seitlich des Imhoff-Altärchens, der andere im Gewölbeschlußstein der Sakristei, dieser mit langgezognem Gesicht, geschlossenen Augen, spitzem, in der Mitte geteiltem Bart und Locken, deren Enden nach innen geringelt sind; schließlich das Konsolköpfchen eines Mannes im Nordwesteck der Sakristei, das ich für das Porträt des Architekten halte.

In all diesen Plastiken spricht sich das gleiche Kunstempfinden aus. Sie sind daher als Werke desselben Zeitraums, wahrscheinlich auch des nämlichen Steinmetzen zu betrachten. —

Die Kunstwerke aus der Zeit der späteren Gotik.

Der Passionsaltar.

In einer Nische der Südwand hat ein Triptychon Aufstellung gefunden, das als einziger Rest von einem Altar

1) Pückler-Limpurg a. a. O. S. 25.

erhalten blieb. Es ist innen und außen mit Passionsbildern bemalt.

Das Mittelbild.

Am Kreuz in der Mitte hängt Christus. Todesmatt fällt sein Haupt auf die rechte Schulter. Der Blick ist seiner Mutter zugekehrt. In stiller Leidensergebung duldet er alle Qualen, die, wie der Maler andeutet, in den Händen ihren Höhepunkt erreichen. Ihm zur Seite sind die Schächer gekreuzigt. Sie sind derart mit Stricken ans Kreuz gebunden, daß ihre Oberarme auf den Querbalken zu liegen kommen und somit die ganze Körperlast zu tragen haben. Bei ihnen ist der Tod schon eingetreten. Eben holt links ein Engel, rechts ein Teufel ihre Seele, die, wie das üblich war, als ganz kleiner Mensch dargestellt ist. Die weißen Lendentücher sind vom Wind, der von rechts her weht, heftig bewegt.

Links unter dem Kreuz haben sich die Anhänger Christi zusammengefunden. Maria sinkt unter der furchtbaren Last ihres Seelenschmerzes in sich zusammen. Alle Kraft ist von ihr gewichen. Das Haupt ist seitlich gebeugt. Der rechte Arm hängt in doppelter Biegung herab; den linken hält Magdalena, die, neben ihr stehend, in ängstlicher Sorge auf sie herniederschaut. Dahinter sieht man, in schräg aufsteigender Linie angeordnet, die Köpfe des Johannes und der Salome und den Heiligenschein der Maria Kleophae. Johannes blickt kummervoll nach links und legt dabei die Hand ans Kinn, so daß Daumen und Zeigefinger die Nase einschließen. Salome wendet sich nach der anderen Seite und greift sich mit der linken Hand an den Kopf.

Rechts vom Kreuz halten die Soldaten Wache. Der Hauptmann, eine edle Männergestalt mit Vollbart im goldgewirkten weiten Gewand, eine spitze Mütze auf dem Kopf tragend, deutet mit dem Daumen der behandschuhten rechten Hand auf Christus. Mit dem Gesicht hat er sich nach rechts einem gepanzerten und mit Schild und Speer bewaffneten Kriegsknecht zugewendet, der ebenfalls die Rechte im Gespräch erhebt. Die geistige Verbindung zwischen beiden ist jedoch sehr lose; jeder scheint mehr mit sich als mit dem andern zu sprechen. Von den zwei Soldaten, die dahinter stehen, ist nur wenig zu sehen. Der eine hält eine Lanze, der andere, mit Turban und Zopf, ein Rohr, auf das ein Schwamm gesteckt ist. —

Zwischen den Vorder- und Hintergrund ist eine Laubhecke eingeschoben. Hinter ihr dehnt sich eine weite Hügellandschaft. Wir sehen ein Schloß, aus dem Leute mit einem weißen Hund kommen, vielleicht eine Jagdgesellschaft, ferner an einem Flusse kleine Häuschen mit einer Kapelle, einen doppeltürmigen Dom, noch weiter hinten zwei befestigte Städte, die eine davon inmitten eines breiten Stroms gelegen, auf dem ein Segelschiff und ein Kahn fahren. Ganz am Horizont steigen grüne und blaue Berge empor. Über alles wölbt sich der Goldhimmel.

Linker Flügel.

Mit derbstem Wirklichkeitssinn wird dargestellt, wie der Dornengekrönte von drei Kriegsknechten geschlagen, verspottet, angespeit wird. Links sitzt Pilatus in einem gotischen Palast und horcht auf eine Botschaft, die ihm eine Dienerin bringt. Er ähnelt dem Hauptmann des Mittelbilds. Auf dem Kopf

trägt er eine Krone, die im weißen Turban befestigt ist. Durch die beiden schmalen Fenster im Hintergrund schauen zwei Jünger mit Heiligenschein der Verspottung zu. Oben auf eine Stange hat sich ein schwarzer Hahn gesetzt.

Rechter Flügel.

Christus steht hinter einer Säule, der er mit der Brust zugekehrt ist. Die Hände sind vorn übers Kreuz gefesselt. Sein Körper blutet aus vielen Wunden. Traurig schaut er zur Seite. Zwei Kriegsknechte geißeln ihn, abwechselnd, im Umhergehen. Vor ihm kniet ein dritter, der, die Hände mit weißen Handschuhen geschützt und den rechten Fuß zu Hilfe nehmend, eine Rute bindet. Die Soldaten haben rohe Gesichter mit großen, krummen Nasen. Der Ort der Handlung ist ein gewölbtes, kuppelgedecktes Renaissance-Gebäude, dem eine kleine Halle vorgelagert ist. Seine Außenseiten sind mit Rundbildern und mit einer in einer Nische stehenden Figur geschmückt und mit einer Brüstung bekrönt. Über dem seitlichen Bogen rechts unter der Figur stehen in schwarzer, weißgeränderter Schrift ein paar Zeichen, die den Künstlernamen nennen.

Die Außenseiten der Flügel enthalten ebenfalls Passionsszenen, je drei übereinander; zum Teil wiederholen sie die Bilder der Innenseite.

1. Gethsemane. Christus betet kniend, vor ihm der Leidenskelch, hinter ihm die drei schlafenden Jünger. Der Garten ist durch einen einzigen Baum angedeutet.

2. Der Verrat. Judas verrät den Herrn durch einen Kuß. Gleichzeitig heilt Christus das blutende Ohr des Malchus,

der eine brennende Laterne in der Hand trägt. Dahinter. sieht man, wie Petrus sein Schwert in die Scheide steckt. Rechts drei miteinander redende Soldaten.

3. Die Geißlung. Christus, vor eine Säule gebunden, wird von zwei Kriegsknechten, die um ihn herumgehen, gegeißelt.

4. Die Dornenkrönung. Drei Soldaten drücken, ihre ganze Kraft aufbietend, mittels Stäben die Dornenkrone auf das Haupt Christi. Mitleiderweckend blickt er hier und bei der Geißlung auf den Beschauer.

5. Die Kreuzigung. In der Mitte der Gekreuzigte, in stiller Trauer zur Rechten Johannes, zur Linken Maria.

6. Die Grablegung. Zwei Jünger legen den Leichnam Christi in einen Steinsarg, an dessen hinteren Breitseite Johannes und zwei Frauen stehen. Maria beugt sich über ihren Sohn, um zum letzten Mal seine Lippen zu küssen.

Alle sechs Szenen heben sich von einem schwarzen Hintergrund ab.

Ein eigentümlicher Gegensatz zieht sich durch die Bilder dieses Altars hindurch. Wundervoll sind die satten, tiefen Farben. Mit feinem Empfinden sind sie gewählt und mit großem Fleiß aufgetragen. Noch heute leuchten sie in voller Kraft. Auch die Zeichnung der einzelnen Figuren, selbst solcher in schwierigen Stellungen, ist gut. Dagegen ist es dem Maler nicht vergönnt, perspektivische Fragen richtig zu lösen Wie unmöglich ist z. B. auf dem Mittelbild die Stellung des Kreuzes Christi im Verhältnis zu den beiden Schächerkreuzen. Die Gruppen und selbst die einzelnen Personen können sich

in dem ihnen zugewiesenen Raum nicht bewegen; sie erscheinen wie aufgeklebt. Überall ist die Konstruktion der Gebäude unklar. Der Palast des Pilatus wirkt wie eine Kulisse. Auf dem rechten Flügel soll die Säule, an die Christus angebunden ist, das Gewölbe des Hauptsaales tragen; tatsächlich steht ihr Fuß in der Vorhalle. Auch die perspektivische Wiedergabe des Pflasters, der Verzierungen an den Säulenfüßen und des Verlaufs der seitlichen Brüstung ist unrichtig. Besser ist die Landschaft geraten; doch muß hier eine Hecke Vorder- und Hintergrund zusammenfügen helfen. Der Maler vermag noch nicht, einen unmittelbaren Übergang herzustellen. Am wenigsten will es ihm gelingen, die Personen als lebend und handelnd darzustellen und ihre Gefühle zum Ausdruck zu bringen.

Wie ist dieser Zwiespalt zu erklären?

Infolge mehrfacher Forschungen können wir das Lebenswerk des Malers überblicken. Zuerst bemerkte Paul Rée[1]) den Zusammenhang zwischen dem Halleraltar in St. Sebald, dem Tucheraltar in der Frauenkirche und unserm Passionsaltar. Thode[2]) vermutete dieselbe Hand außerdem noch in dem Kreuzigungsbild der Belvederegalerie in Wien (von 1449), in dem Schutzmantelbild in Heilsbronn [Madonna mit Kind; unter ihrem Mantel der Abt Ulrich Kötzler von Volkersgau mit den Mönchen des Klosters], in dem Ehenheimschen Epitaph in St. Lorenz [3. Kapelle rechts: die Heiligen Hein-

1) Führer durch die Sebalduskirche in Nürnberg. Kunstchronik 23 (1887/8) S. 67.

2) Die Malerschule von Nürnberg im 14. und 15. Jahrhundert in ihrer Entwicklung bis auf Dürer dargestellt, S. 71 f.

rich, Kunigunde und Lorenz empfehlen den zu ihren Füßen knienden Plebanus von St. Lorenz, Dr. Joh. von Ehenheim († 1438) der Barmherzigkeit des Schmerzensmannes] und in dem Aachener Bild der Beschneidung. Am eingehendsten und liebevollsten hat sich C. Gebhardt[1]) mit dem Maler befaßt. Er schied das Wiener Kreuzigungsbild aus seinem Werk aus, nahm aber dafür das Bildnis eines Jünglings im Germanischen Museum (Kat. Nr. 99) auf, und wies nach, daß nur die Bilder der Außenflügel des Tucheraltars von unserm Maler herrühren.

Dem Passionsaltar steht das Ehenheimsche Epitaph am nächsten. Von ihm sind manche Einzelheiten übernommen. Christus ist ganz genau wiederholt; der Hauptmann und Pilatus tragen die Gesichtszüge des Kaisers Heinrich, Maria die der hl. Kunigunde. Johannes dagegen gleicht dem hl. Veit des Tucheraltars. Man beachte auch, daß die Finger überall langgestreckt sind und wie eingeknickte Papierhülsen aussehen.

In seinen früheren Werken hatte der Maler vornehme Stille erstrebt. Da wurde in Nürnberg um die Mitte des 15. Jahrhunderts die niederländische Kunst, besonders die Rogiers von der Weyden bekannt. Von jetzt an wollte man handelnde, lebende, fühlende Menschen dargestellt sehen und dabei sollte auf den Bildern die Gegenwart und die Heimat berücksichtigt werden. Auch unser Meister brachte dem Zeitgeschmack sein Opfer, das bedenklichste und größte: er opferte sich selbst, seine Grund-

1) Die Anfänge der Tafelmalerei in Nürnberg (Stud. z. deutsch. Kunstgeschichte, 103. Heft) S. 151 ff u. Tafel 28 und: Das Triptychon in der St. Johanniskirche in Nürnberg, Rep. 30 (1907) S. 299—313.

sätze, seine künstlerische Vergangenheit. Nun suchte er den bisherigen Idealismus mit Realismus, die feierliche Ruhe mit geschäftiger, rührseliger Handlung und Bewegung zu vertauschen. Aber dieser Versuch war für ihn verhängnisvoll: ohne das neue Ziel erreichen zu können, hat er auch das bewährte Alte verloren. Die Merkmale dieser Spätzeit trägt der Passionsaltar an sich. Er ist demnach bald nach 1450 anzusetzen.

Zweifellos stand der Maler in seiner Jugendzeit unter dem Einfluß italienischer Künstler; Gebhardt[1]) denkt an Giovanni d'Allemagna. Burger[2]) dagegen glaubt eine Verwandtschaft zum Meister von Flémalle feststellen zu können. Nach Italien weisen die Renaissancegebäude und die italienisch klingenden Namen: Madaeline und Kieve. Gebhardt nimmt sogar an[3]), daß er selbst in Italien geweilt und von St. Marco, vom Dogenpalast und vom Fondaco dei Turchi Skizzen gemacht habe, die er für den Passionsaltar verwendete.

Man hat versucht, den Namen des Meisters ausfindig zu machen. Thode hatte ihn nach der Inschrift auf der Pferdedecke im Wiener Kreuzigungsbild „Pfenning" benannt. Gebhardt[4]) heißt ihn „Hans Peurl". So las er die Buchstaben, die er auf Gewandsäumen und auf dem Passionsaltar an der obenbezeichneten Stelle fand. Meist dienen allerdings derartige Buchstaben auf Gewändern nur zur Verzierung. Das schließt aber nicht aus, daß sie der Maler auch dazu

1) a. a. O. S. 114 ff.
2) Handbuch der Kunstwissenschaft: Deutsche Malerei S. 298.
3) a. a. O. S. 115 u. 157.
4) a. a. O. S. 139 ff., 159 ff. u. Tafel 29.

benutzte, um in ihnen seinen Namen zu verbergen, zumal wenn er sie auf zwei verschiedenen Gemälden ganz gleich anordnete. Die Buchstaben auf dem rechten Flügel des Passionsaltars aber können gar keinen andern Sinn haben. Unmöglich kann man sie für Steinmetzzeichen halten[1]). Warum stehen sie dann nur an einer Stelle, noch dazu gehäuft und an einem Renaissancebau? Viel eher würde man sie am gotischen Pilatushaus erwarten. — Übrigens fand ich, was Gebhardt offenbar übersah, auch auf dem Heilsbronner Schutzmantelbild zwischen den Brustfalten des goldnen Untergewands der Maria eigenartige Linien, die ich bei nährer Betrachtung als langgezogne Buchstaben erkannte. Während der erste nur schwer zu entziffern ist, vermag man die andern deutlich als e, u, r, l zu lesen. So hilft also auch dieses Bild die Gebhardtsche Annahme stützen.

Allerdings wurde in den bisher durchforschten Archivalien der Name Hans Peurl für die Mitte des 15. Jahrhunderts nicht gefunden. Aber der Familienname selbst ist in Nürnberg mehrmals nachweisbar. Ein Goldschmied, ein Bildschnitzer und ein Maler sind Träger dieses Namens[2]).

Das Triptychon hat in der Kirche öfters seinen Platz gewechselt. Trechsel[3]) sah es an der Südwand in der Höhe der ersten Empore. Am 1870 bekam es einen neuen hölzernen

---

1) So Bach, Der angebliche Malername Hans Peurl auf Nürnberger Tafelgemälden des 15. Jahrhunderts. Rep. 32. S. 411.

2) Gebhardt a. a. O. S. 172 ff. und Gümbel, Nürnberger Malernamen der Meister- und Bürgerbücher und der Steuerlisten. Rep. 29. S. 326 ff.

3) a. a. O. S. 813.

Altartisch und wurde unter das kleine Fenster der Nordwand gestellt. 1905 wanderte es in die Nische, in der es jetzt steht, die aber damals erst wieder aufgedeckt wurde. Hinter einer Backsteinschicht fand man nur ganz spärliche und wertlose Reste eines Gethsemanebildes[1]). Auf dieses Fresko mögen sich die darüber gemalte Jahrzahl 1647 und die Wappen des damaligen Pflegers des Joh. Hieronymus Imhoff und seiner zwei Frauen beziehen[2]). — Demnach ist es ungewiß, ob das Triptychon eine Imhoffsche Stiftung ist. Auf Grund des jetzigen Standortes darf man es jedenfalls nicht behaupten.

Das Altärchen war 1906 auf der historischen Ausstellung in Nürnberg ausgestellt und wurde damals von den Kritikern verschieden bewertet. Dr. Fr. Traugott Schulz[3]) nannte es eine der beachtenswertesten, ja die hervorragendste Schöpfung aus der Mitte des 15. Jahrhunderts; Dörnhöffer[4]) dagegen erklärte es für weniger bedeutend.

Der Hochaltar.

Noch heute ziert den Chor der Wandelaltar[5]), den vor mehr als vierhundert Jahren ein Zweig der Familie Holzschuher stiftete. Die Schnitzwerke und die Malereien der Flügel haben im Laufe der Jahrhunderte nichts von ihrer Schönheit verloren. Offenbar war er der Jungfrau Maria, dem Täufer

1) Diese Angabe verdanke ich Herrn Kirchenrat Volkert.

2) Biedermann, Nürnberger Patriziat Tafel 239.

3) Von der histor. Ausstellung in Nürnberg 1906. (Zeitschrift f. christl. Kunst 19 S. 132 ff.)

4) Beiträge zur Geschichte der älteren Nürnberger Malerei. Rep. 29. S. 448.

5) Tafel 2.

und dem Evangelisten Johannes geweiht. Denn die Figuren dieser drei Heiligen füllen den Schrein und je vier Bilder aus ihrem Leben sieht man bei geöffneten und bei geschlossnen Innenflügeln. Die Außenflügel bringen noch einmal die Bildnisse der beiden heiligen Männer, denen die der zwei Ortsheiligen Nürnbergs, St. Lorenz und St. Sebald, beigefügt sind. Die Predella, die mit ihren ovalen Ausladungen vom Altartisch zum Schrein und den Flügeln überleitet, ist mit drei Szenen aus der Passionsgeschichte bemalt und enthält die Porträts des Stifters und seiner Familie, die Wappen und Inschriften. Eine Kreuzigungsgruppe, von zierlichen Ornamenten umrankt, bildet den bekrönenden Altaraufsatz.

Die drei Figuren des Schreins[1]) ziehen zuerst den Blick auf sich. Maria ist als Himmelskönigin dargestellt, mit Krone und Szepter, auf der Mondsichel stehend. Jungfräuliche Unschuld, mütterliches Glück, freundliche Milde und doch auch königliche Hoheit vereinigt sie in ihrem Wesen. In langen blonden Locken fällt ihr Haar über den Rücken und die rechte Schulter herab. Der Körper ist S-förmig gebogen. Auf ihrem linken Arm sitzt in schuldloser Nacktheit das Christkind, noch ohne das Bewußtsein göttlicher Würde. Es ißt von den Trauben, die ihm Maria darbietet.

Ihr zur Rechten steht Johannes der Täufer mit dem Lamm. Der Bildhauer hat tief in seiner Seele gelesen. Das ist wirklich der gewaltige Wüstenprediger. Die hagere Gestalt zeugt von der Entsagung, die es in seinem Berufe übt. Er kennt nur die eine Aufgabe: die Bußpredigt, und er weiß

1) Tafel 3.

nur die eine Hilfe: das Gotteslamm. Welche Entschiedenheit liegt in der energischen hinweisenden Gebärde der rechten Hand mit der großartigen Gelenkbrechung! Heiliges Feuer durchloht den ganzen Körper. Der Mund ist halbgeöffnet; wir glauben die Stimme zu hören.

Viel ruhiger, wie es seiner Art entspricht, ist der jugendliche Evangelist Johannes mit dem Giftkelch gegeben. Er ist ja der Apostel der Liebe, die er selbst erweist und den andern predigt. Darum entbrennt er nicht in furchtbarem Zorn über den, der ihn vergiften wollte. Vielmehr erfüllt es ihn mit tiefer Wehmut, daß es Leute gibt, die sogar Liebe mit Haß erwidern.

Die beiden männlichen Heiligen weichen mit dem Oberkörper seitlich aus; sie gestehen der Himmelskönigin den Ehrenvorrang zu.

Die goldenen Gewänder sind überall in große tiefeingeschnittene Falten gelegt, die das Licht in festlichem Glanz widerspiegeln.

Wohlbedacht sind die Verzierungen, mit denen der Künstler den Schrein umsäumte und nach außen abgrenzte. Beiderseits windet sich nur eine dünne, gedrehte Säule empor; hier dienen ja die Flügelbilder als Rahmen. Zartes Rankenwerk, in das Blüten eingestreut sind, bereitet als Sockel auf die Figuren vor. Ähnlich sind die durchbrochenen Schnitzereien ausgeführt, welche oben den Schrein abschließen; die leichten Formen des Altaraufsatzes erklären es, daß hier die Begrenzung breiter gehalten ist. Man beachte, wie durch die sich kreuzenden stärkeren Zweige eine Linie ähnlich einer Klammer (⁀) entsteht, welche die drei Figuren des Schreins noch

inniger zusammenfaßt und der mittlern wieder den Hauptton gibt. —

Auch der schöngegliederte Altaraufsatz ist ein Zeugnis von dem feinen Gefühl des Meisters für Komposition. Im Mittelpunkt erhebt sich das Kreuz; unter ihm stehen Maria und Johannes. Wie schön sind diese drei Figuren zur Gruppe vereinigt; wie natürlich baut sich die Spitze auf! Aus schlanken Pfeilern sprießen stilisierte Zweige hervor, verästeln und verschlingen sich mehr und mehr und bilden über dem Kreuz einen Baldachin. In Kreuzblumen klingt das Kunstwerk aus.

Die Bekrönung soll den Altar dem Spitzbogengewölbe des Chors einfügen. Ich sehe in ihr außerdem noch den Ausdruck besondrer Gedanken. Der Künstler will sagen: Aus stiller Andacht erwachsen die frommen Gefühle, erstarken in der Gemeinde der Heiligen und erreichen im Glauben an den Gekreuzigten ihren Höhepunkt. Nun haben sie das Herz des Frommen geöffnet — das bedeutet die nach oben sich erschließende Kreuzblume —, daß es himmlischen Segen empfangen kann. —

Die Figuren des Altaraufsatzes bleiben, was ihre Ausführung betrifft, hinter denen des Schreins zurück. Maria hat nicht viel von der Schmerzensmutter an sich; Johannes blickt traumverloren in die Ferne. Gleichwohl sind beide Figurengruppen von demselben Bildhauer geschnitzt. Wir finden hier wie dort die gleiche längliche Kopfbildung, die schmalen Finger und die Ringellocken, die etwas steif in drei- und vierfacher Schraubenwindung vom Kopfe herabfallen. —

Von welchem Künstler die Figuren herstammen, ist nicht bekannt. Bergau[1]), Lübke[2]) u. a. sehen in ihnen Werke des Veit Stoß. Gewiß erinnern manche Einzelheiten z. B. der Gewandbehandlung an diesen Meister; aber dies sind doch nur Äußerlichkeiten. Vielmehr gebe ich Daun[3]) und Loßnitzer[4]) recht, wenn sie diese Annahme ablehnen. Die feierliche Ruhe, die den Johanniser Figuren eigen ist, verträgt sich nicht mit der unruhigen Art des Veit Stoß, die er auch seinen Werken mitteilte.

Mit den Figuren unseres Altars sind die des Hochaltars in der Stadtkirche zu Schwabach verwandt, die dieselbe Feierlichkeit, die nämliche Gesichtsform und die gleichen Ringellocken aufweisen. Auch sie sind nicht von Veit Stoß geschaffen[5]).

Es ist fraglich, ob die über dem Altar schwebenden Engel ursprünglich hieher gehörten. Vielleicht bildeten sie ehedem zusammen mit dem großen Kreuz der Südwand, als es noch auf dem Triumphbogen stand, eine Gruppe. Auch im Stil läßt sich eine Ähnlichkeit feststellen: die nämlichen parallelen Schrägfalten, von denen die Gewänder der Engel durchzogen sind, kehren dort auf dem Lendentuch Jesu wieder.

* * *

Während wir von dem plastischen Teil des Altars nicht wissen, aus wessen Hand er hervorgegangen ist, steht unzweifel-

1) Dohme, Kunst und Künstler: Nr. 36. Veit Stoß S. 11.
2) Geschichte der Plastik II S. 708.
3) Beiträge zur Stoß-Forschung S. 151.
4) Veit Stoß, S. 117 f.
5) Loßnitzer a. a. O. S. 117 f.

haft fest, daß der Nürnberger Maler Wolf Traut (1478 [?] bis 1520) seine Bilder gemalt hat. Zuerst stellte dies Campell Dodgson-London fest; Christian Rauch[1]) hat es bestätigt.

Ist der Altar ganz geöffnet, so sieht man 4 Szenen aus dem Marienleben.

1. Die Verkündigung. (Nach dem Holzschnitt Dürers aus der kleinen Passion B 19, der aber hier im Gegensinn gegeben ist.)

Vor einem baldachinartig aufgehängten moosgrünen Vorhang, unter dem ein rotes Polsterkissen liegt, kniet Maria am Betpult. Die Hände sind vor der Brust gekreuzt, der Kopf ist zur Seite geneigt, der Blick gesenkt. Vor ihr steht ein weiß und blauer Blumentopf, auf dem die ersten vier Buchstaben des Ave-Maria geschrieben sind. Der Engel tritt zu ihr, mit der rechten Hand den Vorhang zart lüftend, die Linke redend erhoben. Seine sich aufbauschende Alba und der ihm in großem Bogen entgegenflutende Mantel der Maria schildern die Schnelligkeit, mit der das Kommen des Himmelsboten geschah. Über Maria schwebt die weiße Taube des hl. Geistes. Durch ein gotisches Fenster in der dunkelgrauen Wand sieht man Gottvater im Himmel, auf Goldgrund, von Haufenwolken umgeben, mit Krone und weißem Bart, umhüllt von einem roten Königsmantel über weißem Untergewand; die linke Hand macht das Segenszeichen. Die Verbindung zwischen Gottvater und Maria, die bei Dürer besteht, ist durch die von Traut eingefügte Mauer unterbrochen. — Beim linken

---

2) Rauch, Die Trauts (Studien zur deutschen Kunstgeschichte, Heft 79) S. 45 ff.; Abbildungen auf Tafel 15—19.

Flügel des Engels, der in gelb-roter Farbe schillert, läßt sich beobachten, wie der Maler seine ursprüngliche Zeichnung geändert hat. Früher hatten die großen Federn der untern Flügelhälfte die Richtung auf die Schulter; jetzt verlaufen sie nahezu wagrecht.

2. Der Tempelgang der Maria.

In einem spätgotischen Gotteshaus führt eine Treppe zu einer erhöhten Halle, in der ein Altar steht. Auf ihr bewegt sich Maria, schon mehr Jungfrau als Kind. Die Hände sind gefaltet; die langen Locken ihres goldnen Haars umwallen den Rücken. Das blaugrüne Obergewand verdeckt fast ganz ihr goldnes Untergewand. Ein Priester mit weißem Vollbart streckt ihr zum Gruß die Hand entgegen. Vorn links steht die hl. Anna, im roten Mantel, die Hände vor der Brust kreuzend. Sie dreht sich nach zwei Frauen um, von denen die mittlere nur als Zwickelkopf sichtbar ist. — Rechts blickt Joachim, dem Beschauer den Rücken zuwendend, dem Vorgang zu. Er ist mit einem langen, faltigen gelben Gewand bekleidet; auf den Schultern trägt er einen weißen Pelzkragen, auf dem Kopf eine rote Zipfelmütze, die mit einem weißen Band umwunden ist. Durch die Fenster strahlt der Himmel, dessen Blau auf allen Bildern allmählich ins Weiße aufgehellt ist. — In diesem Bilde ist die Perspektive sehr unglücklich. Die Höhe der Treppenstufen nimmt nach oben rasch ab; auch kann man nicht erkennen, auf welcher Stufe Maria augenblicklich steht. Im Verhältnis zu den andern Personen ist der Priester viel zu klein.

3. Die Geburt Christi. (Nach einem Holzschnitt Dürers oder Kulmbachs B. app. 3.)

Maria kniet anbetend vor ihrem Kind. Ihren Kopf und die Schultern bedeckt ein weißes Tuch. Auf dem einen langgezogenen Ende ihres Mantels liegt das Christkind, dessen Haupt auf dem Heiligenschein wie auf einer Scheibe ruht. Mit großen Augen blickt es auf seine Mutter. Dahinter steht Joseph, ein alter Mann mit weißem Haupt- und Barthaar, in ein grauviolettes Untergewand und ein rotes, grüngefüttertes Obergewand gehüllt. Seine linke Hand stützt sich auf einen Stock; die Rechte hält eine brennende Laterne empor, durch die die heilige Nacht angedeutet wird. Nachdenklich schaut er über Maria hinweg. Rechts tritt mit einer schwarzen Tasche und langem, keulenartigem Stab ein Hirte durch ein Pförtchen ein; seine weißen eng anliegenden Hosen stecken in Schnallenstiefeln. Der Stall ist ganz offen und ungedeckt; das Dach besteht nur aus einigen Latten. Ochs und Esel lagern im Freien. Im Hintergrund weidet eine kleine Herde. Ihrem Hirten wird, seiner Handhaltung nach zu schließen, eben die Geburt des Heilands verkündigt; doch ist der Engel nicht zu sehen. — Vorder- und Hintergrund sind durch eine Mauer getrennt.

4. Die Himmelfahrt der Maria. (Z. T. beeinflußt von Dürers Himmelfahrt Christi aus der kleinen Passion B 50.)

Dem geöffneten Steinsarg entschwebt die totenbleiche Maria. Aus den Wolken reicht ihr Christus die Krone. Um den Sarg stehen oder knien die zwölf Jünger. Unter ihnen erkennt man links Johannes; ihm begegnen wir auf den Bildern 9 bis 12 wieder. Der Jünger neben ihm ähnelt dem Joseph, ein andrer dem eintretenden Hirten vom Bild 3. Auf den Gewändern wiederholen sich die Farben Rot, Grün und

Goldgelb. Vom Hintergrund ist nur ein grüner Hügel mit ein paar Bäumen sichtbar. — Die Zeichnung weist in diesem Bild merkwürdig viele Mängel auf. Maria scheint nicht zu schweben, sondern in der Luft zu knien. Ihre Hände sind verzeichnet; Stirne und Haaransatz sind auffallend hoch. Die Jünger haben meist häßliche, unedle Gesichter. Besonders verunglückt ist die Gestalt des vor dem Berg Knienden und des unterhalb des Baums Emporblickenden.

Werden die Flügel geschlossen, so erscheinen je vier Bilder aus dem Leben des Täufers und des Evangelisten Johannes.

5. Die Taufe Christi. (Nach Schongauers Stich B 8.)

Vor braunen, hornförmig gezackten Felsen kniet der Täufer. Seine rechte Hand macht das Kreuzeszeichen; mit der Linken stützt er sich auf ein in roten Samt gebundnes und mit Gold beschlagnes Buch. Inmitten des graublauen Jordan steht Christus mit gefalteten Händen; ein weißes Tuch, dessen Ende auf dem Wasser schwimmt, verhüllt seine Hüften. Aus den Wolken senkt sich die Taube des hl. Geistes herab; hinter ihr erscheint Gottvater. — Auf dem andern Ufer des Jordan hält ein weißgekleideter Engel das dunkelgraue Gewand Jesu. Vorn rechts liegt ein kugeliger Felsklotz; gegen den Horizont hebt sich das Gras scharf ab. Den Hintergrund Schongauers, einen Berg, läßt Traut weg. Wasser und Himmel gehen schließlich ineinander über.

6. Die Predigt des Täufers.

Hinter einer aus Ästen gebildeten Schranke, über die ein Brokatteppich gehängt ist, predigt Johannes. Das braune

Untergewand ist nnr durch die an den Ärmelöffnungen vorstehenden Haare als Fell kenntlich. Darüber ist der faltenreiche rote Mantel gelegt. Vor dem Täufer sitzen vier Zuhörer; zwei schauen träumend geradeaus, die beiden andern, in ähnlicher Stellung wie einzelne Jünger auf Bild 4, blicken zu Johannes auf. Die Landschaft ist hier sehr gut geraten: rechts ein deutscher Wald mit knorrigen Bäumen; links, gut abgetönt, der Jordan, an dessen Ufer ein großer blauer Kegelberg ansteigt.

7. Das Gastmahl des Herodes. (Nach dem Holzschnitt Dürers B 126.)

Am die mit weißem, blaugestreiftem Leinen gedeckte Tafel, auf der sich Speisen, Krüge, Becher und Messer befinden und an die vorn ein Nebentischchen anstößt, ist die königliche Familie versammelt. Herodes beugt sich, auf den Unterarm gestützt, seitlich etwas über den Tisch. Eben kommt Salome ins Gemach und übergibt der Königin die Platte mit dem Haupt des Täufers. Hinter ihr steht noch eine Frau. Alle haben ihrem Stand geziemende, prächtige Gewänder an; die Frauen tragen außerdem noch reichen Kopfputz.

8. Die Enthauptung des Täufers. (Nach dem Holzschnitt Dürers B 125, der aber hier wieder im Gegensinn gegeben ist.)

Über einen viereckigen Steinquader ist der Rumpf des auf dem Rücken gefesselten Johannes gebeugt. Vorn links steht der Henkersknecht, dessen zitronengelbes Kleid weiß ausgeputzt ist. Am den Kopf ist ein grünes, nach Hellrosa aufgelichtetes Tuch gewunden. Sein ins Profil gestelltes Gesicht zeigt gleichgültigen Ausdruck und häßliche Bildung. Die Linke

umfaßt den Griff des langen Schwerts. Die Rechte hebt das abgeschlagne Haupt des Täufers hoch, um es auf eine Platte zu legen, die Salome hält. Auf ihrem Gesicht ist etwas wie Grauen über die vollbrachte Tat zu lesen, als ob sie stumme Zwiesprache mit Johannes hielte. Am den Hals hängt ihr ein Medaillon und quer über die Brust läuft ein Stoffstreifen mit den Buchstaben: AVE M. Hinter ihr steht eine zweite Frau mit hochgestelltem und goldverziertem weißem Kopftuch. Am Hintergrund ist wieder gespart; zwei Hausecken schieben sich seitlich herein und die ziegelgedeckte Mauer läßt nur wenig vom Schloß sichtbar werden. Der braune Vordergrund ist schwach begrast.

9. Der Evangelist Johannes im Ölkessel. (Nach dem Dürer-Holzschnitt B 61, dem Traut jedoch nur vier Personen entnimmt.)

Johannes sitzt in einem großen Kessel, unter dem die roten und gelben Feuerflammen emporschlagen. Ohne innerliche Teilnahme übergießt ihn ein Henker mit siedendem Öl. Der bei Dürer ängstliche Blick des Evangelisten ist bei Traut süßlich-gedankenlos geworden. Die Rückenfigur links, der Kaiser Domitian, mit Schaftstiefeln, rotem, pelzbesetztem Mantel, goldnen Ketten und Turban, stammt aus dem Holzschnitt Dürers: die babylonische Buhlerin (B 73). Er spricht mit einem andern bärtigen Mann. Durch seine redende Handbewegung sind die beiden Gruppen untereinander verbunden. — Auch hier ist nicht viel vom Hintergrund gegeben: die mit einem Rundturm endende Stadtmauer versperrt die Aussicht. Hinter der den Vordergrund begrenzenden halbhohen Mauer sieht man die bei Traut übliche Landschaft:

Wiesen, Baumreihen, einen Fluß und einen blauen Kegelberg. Der Baum vorn rechts verbirgt fast ganz den Himmel.

10. Johannes auf Patmos.

Der Evangelist horcht auf die himmlischen Geheimnisse, die ihm geoffenbart werden. Nachdenklich hat er seinen Kopf erhoben. Die rechte Hand ist bereit, die Visionen in ein aufgeschlagnes Buch zu schreiben, die Linke hält es am Rand fest. Ihm gegenüber erscheint an dem von Haufenwolken umsäumten goldnen Himmel die Madonna mit dem Kind. Doch ist zwischen Maria und Johannes kein geistiger Zusammenhang hergestellt, da sich ihre Blicke nicht treffen. — Johannes trägt hier und auf den folgenden Bildern ein goldnes Unterkleid und ein grünes Obergewand mit rotem Futter. Die Landschaft ist vorn felsig und wird dann zur Ebene, in der sich eine dreischiffige, ummauerte Kirche erhebt und durch die ein in einen See mündender Strom fließt. Ein Hügelzug und ein blauer Kegelberg schließen sie in der Ferne ab.

11. Johannes erweckt die Drusiana zum Leben.

Die bereits wieder erweckte, aber noch totenbleiche Frau sitzt auf einer Bahre. Das weiße Leinen, das sie umhüllt, läßt die Leichenfarbe noch mehr hervortreten. Mit gesenktem Blick schreitet Johannes auf sie hin und ruft sie durch das Kreuzeszeichen ins Leben zurück. Ein schnurrbärtiger Jüngling, wie er auch auf dem Karlsruher Altar Trauts und gleich wieder auf dem nächsten Bild vorkommt, schaut der Erweckung zu. Rechts und links von ihm ist je ein Zwickelkopf eingezeichnet. Der Ort der Handlung scheint ein Friedhof zu sein. Man gewahrt links, von einem Baum halb verdeckt, eine

gotische Kirche mit vieleckigem Chor, rechts, hinter der Mauer, eine Wiese, Bäume und einen blauen Berg.

12. Johannes mit dem Giftbecher.

Der Feind, der den Evangelisten vergiften wollte und dabei selbst den Tod fand, liegt vorn links mit verzerrtem Gesicht auf dem Erdboden und neben ihm noch eine zweite Person, die mit der Brust der Erde zugekehrt ist. Rechts steht Johannes mit allen Zeichen des Entsetzens: der Mund ist halb geöffnet, die Stirne gerunzelt. Die Rechte segnet den Giftkelch, aus dem sich eine Schlange windet. Links hinter dem Toten der heidnische Priester, der im Typus an Herodes erinnert, mit zwei Begleitern. Er und der Mann zu seiner Linken zeigen einen den Umständen wenig entsprechenden freundlichen Gesichtsausdruck. — Der Hintergrund ist hier reicher als sonst ausgeführt: die Giebel vieler Häuser überragen die Stadtmauer; vor dem Tor spielt ein Soldat mit Windhunden.

Man beachte, daß Johannes auf allen vier Bildern ins rechte Eck gestellt und der Altarmitte zugewandt ist.

Bei geschlossnen Außenflügeln erblickt man Bildnisse von vier Heiligen, nämlich:

13. St. Lorenz als Diakon mit dem Rost, 14. St. Johannes der Täufer und 15. St. Johannes der Evangelist, an ihren schon mehrmals genannten Symbolen kenntlich. 16. St. Sebald als Pilger mit dem Kirchenmodell.

Die Heiligen stehen vor einem gefranzten Vorhang, über dem der dunkelblaue Sternenhimmel sichtbar ist. Als Hauptfarben wiederholen sich stets Rot und Grün, die auf den Gewändern und beim Vorhang regelmäßig miteinander ab-

wechseln. St. Lorenz z. B. ist in ein grünes Gewand gehüllt; der Vorhang ist rot gefärbt; auf dem nächsten Bild ist das Gewand des Täufers rot und der Vorhang grün, u. s. w.

Hier hat Traut ein auch sonst von ihm beliebtes Verfahren angewendet, das mehr der Holzschnitt- als der Maltechnik angehört: einzelne Körperteile (z. B. Nase, Arme, Füße) sind nur durch blaue Striche auf dem Inkarnat, nicht durch Farbflecke modelliert. —

Die Predella ist durch zwei Senkrechte in drei Felder geteilt, von denen die beiden äußern nochmals durch Horizontale halbiert sind.

In der Mitte: Christus am Kreuz.

Am hochragenden Kreuz aus Birkenstämmen ist Christus angenagelt. Das Ende des vorn zu einem Knoten zusammengebundnen Lendentuchs ist zwischen den Oberschenkeln hindurchgezogen und weht rückwärts im Wind. Links unten steht die kummervoll zu Boden blickende Maria, rechts Johannes, kindlich-naiv aufwärtssehend. Dahinter Felsen und Bäume, dazwischen eine gelbliche Landschaft mit Baumreihen, Häusern und mit einer zweitürmigen Kirche; in der Ferne blaue Berge.

Links oben: Christus in Gethsemane.

Rechts kniet Christus im Gebet; seine Hände sind hier ebenso wie die der Maria auf Bild 4 verzeichnet. Auf einem Vorsprung der braunen, oben mit Gras bewachsnen Felsen steht ein Kelch. Links die Gruppe der schlafenden Jünger. Dahinter kommt durch das Pförtchen des geflochtnen Zauns die Schar der Kriegsknechte; allen voran Judas in grellgelbem Gewand. Ganz hinten wieder der blaue Berg.

— Lediglich die brennenden Fackeln der Soldaten erinnern uns daran, daß die Szene sich bei Nacht abspielte.

Rechts oben: Die Auferstehung Christi.

Neben dem geöffneten Sarg steht Christus mit wehender Siegesfahne. Sein weites Gewand läßt die Seitenwunde unbedeckt. Links vor dem Grab schläft ein Soldat; dahinter erhebt sich brauner Fels. Rechts kommen die drei Frauen zum Gartentürchen herein.

Links und rechts unten, also zu den Füßen des Gekreuzigten, knien nach Geschlechtern getrennt der Stifter mit drei Söhnen und seine Ehefrau (eine geborne Kreß) mit sechs Töchtern, alle durch ihre Wappen kenntlich gemacht. Zwei darunterstehende, nach Schriftcharakter und Rechtschreibung verschiedne Inschriften melden folgende Tatsachen: Anno doni. 1511. Jar am Erytag nach obersten starb der Erber fricz holtschuger am obsmarck dem got gnad. Und: Anno dni. 1521 am pfinstag in der goltfasten jm herbst starb die Erber fraw fritz holczucherin am obsmarckt der got g. —

Die Predella enthält einen jetzt leeren Reliquienschrein, der durch einen Laden, auf dem die obere Hälfte des eben beschriebnen Mittelbilds und die beiden Passionsbilder gemalt sind, verschlossen ist. Auf der Rückseite dieses Ladens sehen wir die Halbbilder folgender heiligen Personen: Elisabeth, Christophorus [1]), Petrus, Christus mit dem Reichsapfel, Paulus, Franziskus und Antonius [2]). Den Hintergrund

1) Siehe den ganz ähnlichen Heiligen auf der Pieta im südlichen Seitenschiff der Heilsbronner Kirche.

2) Es ist wohl kein Zufall, wenn an dieser Stelle dieselben Heiligen abgebildet sind, zu deren Ehre nach der in Beilage 5 mitgeteilten

bildet wieder dunkelblauer Sternenhimmel. Die Farben, die hier in ihrer ursprünglichen Leuchtkraft erhalten sind, die blauen Schattenstriche und das Zweidrittelprofil der Köpfe lassen diese Bilder als zweifellose Trautsche Erzeugnisse erkennen. —

Der Altartisch ist aus Sandsteinen gebaut und ohne alle Verzierung. Die obere Kante springt vorn und an den Seiten etwas vor. An der Vorderseite ist unten nahe dem rechten Rand ein Steinmetzzeichen eingemeißelt, das einzige, das am ganzen Kirchengebäude zu finden ist.

Einige kritische Bemerkungen über die Kunst Trauts lasse ich erst nach der Beschreibung des Imhoffschen Altärchens folgen, das — abgesehen vom Mittelbild — vom selben Künstler gemalt wurde. Jetzt hebe ich nur noch eine Beobachtung hervor, die ich beim Studium des Hochaltars gemacht habe und die auch für den Nebenaltar von Bedeutung sein wird. Ich finde nämlich, daß Traut ein stark ausgeprägtes Gefühl für Symmetrie hat, das sich weniger in der Komposition des Einzelbildes, als vielmehr in der Beziehung der Bilder aufeinander ausspricht.

Sehen wir daraufhin zunächst Bild 1—4 an. Traut hat hier die zeitliche Reihenfolge der Szenen nicht eingehalten und die Dürer-Vorlage im Gegensinn gegeben. Rauch[1]) nimmt

---

Salbuchnotiz der ehemalige Hochaltar geweiht war. Offenbar sollte auch der neue Altar ihrer Verehrung dienen. — Ich sehe in dieser Übereinstimmung auch einen Beweis für die geschichtliche Zuverlässigkeit der Angaben des Salbuchs.

1) a. a. O. S. 47 (u. 50).

hiezu an, Traut habe die Vorzeichnung Dürers oder gar den Bildstock beim Entwerfen des Altarbilds benützt. Ich halte dies für unwahrscheinlich und glaube, daß Traut eine ganz bestimmte Absicht bei diesen Änderungen hatte: die vier Einzelbilder sollten als Teile eines Ganzen zusammengefaßt werden. Verfolgt man nämlich bei jedem Bild die Hauptkompositionslinie, so findet man, daß sie auf ein dem Altarschrein zugekehrtes Eck hinläuft, und zwar ist dies bei den obern Bildern das untere, bei den untern das obere Eck. Würden also die beiden Tafeln unmittelbar nebeneinander gestellt, so fielen diese Linien mit den Diagonalen des so entstandnen Vierecks zusammen. Indem der Maler auf diese Weise die Bilder aufeinander bezieht, gewinnt er ein festes Gefüge, das ohne Störung des Gesamtbilds nicht gelockert werden darf. — In dieser Absicht Trauts sehe ich den Grund für die oben bemerkten Abweichungen. Die aufwärtsführende Treppe in Bild 2 war dabei vielleicht der äußere Anlaß.

Auch auf Bild 5—12 könnte das gleiche Streben des Malers deutlich erkannt werden, wenn hier nicht Bild 5—6 und Bild 7—8 irgendwann einmal, aber ganz gegen den Plan des Meisters vertauscht worden wären. Denkt man sie sich gegenseitig ausgewechselt, wodurch sie auch in die zeitlich richtige Folge kämen, so ergibt sich folgende Anordnung: die Personen sind derart in dem Bildraum verteilt, daß eine von Kopf zu Kopf gezogne Linie auf den Bildern 5—6 und 9—10 nach der Altarmitte ansteigt, auf den Bildern 7—8 und 11—12 dagegen einen flachen Bogen bildet. Wieder war die Rücksicht auf das Gesamtbild die Ursache, daß Traut den Dürer-Holzschnitt auf Bild 8 im Gegensinn gab.

Inwiefern sich auf den Bildern 13—16 sein Symmetriegefühl äußert, habe ich schon dort gezeigt.

Endlich sei darauf hingewiesen, wie auf den zwei seitlichen Passionsbildern der Predella beidemal die Gestalt Christi und die Gruppen der Kriegsknechte und Frauen einander das Gleichgewicht halten.

Da im Holzschuherschen Familienarchiv des Germanischen Museums keine auf die Stiftung des Altars bezüglichen Urkunden vorhanden sind[1]), müssen uns zu seiner Datierung folgende Überlegungen verhelfen:

Zwei Jahrzahlen stehen von vornherein fest: 1511, das Jahr, aus dem der jüngste der von Traut verwendeten Dürer-Holzschnitte stammt, und 1520, das Todesjahr Trauts[2]). In dem Zeitraum, der zwischen diesen Jahren liegt, muß der Altar gemalt worden sein. Zur näheren Bestimmung weise ich noch auf eine andre Tatsache hin. Die Holzschuhe im 2. und 3. Feld der Wappen der beiden jüngsten Töchter des Stifters haben im Gegensatz zu denen der übrigen Frauenwappen eine andre Bildung (niedrigere Querleisten unter den Sohlen und scharfe Spitzen) und die heraldisch richtige Stellung (der Altarmitte zugekehrt); auch ist das Weiß des Schildgrunds dort reiner als hier. Diese beiden Wappen sind also nicht gleichzeitig mit den andern gemalt, sondern später ergänzt. Mithin hatten diese zwei Töchter zur Zeit der Aufstellung des Altars nur das väterliche, noch nicht das zu-

1) Herr Konservator Dr. Heerwagen hat mir das neuerdings bestätigt.

2) Großtotenläutbuch von St. Sebald (German. Museum) Blatt 10.

sammengesetzte Ehewappen und waren daher damals noch unverheiratet. Darum erscheinen sie wohl auch um einen halben Kopf kleiner als die übrigen. Da nun die jüngste Tochter am 16. Januar 1516 sich verehelichte, (die vorjüngste erst 1519), so muß spätens vor diesem Datum der Altar fertig gewesen sein. Er ist demnach zwischen 1511 und 1515 entstanden, am wahrscheinlichsten bald nach dem Tode des Stifters (7. Januar 1511).

Von ihm, Fritz Holzschuher, ist wenig bekannt. Das Geschlechterbuch der Holzschuher[1]) erwähnt, daß er Handel nach Polen getrieben habe. Was ihn (oder seine Familie) veranlaßte, den Altar zu stiften, ist nicht überliefert. In seinem Testament[2]) spricht er nicht davon, bedenkt auch St. Johannis nicht mit einer Stiftung. Hier hat er vielmehr den Wunsch niedergelegt, in St. Sebald bei seinen Eltern begraben zu werden[3]). Und das geschah auch. Die Angabe J. C. S. Holzschuhers[4]) und Geyers[5]), er sei auf dem Johannisfriedhof bestattet, ist unrichtig; dieser Friedhof wurde ja erst 1519 dem allgemeinen Gebrauch übergeben. Das Epitaph des Johannisfriedhofs, dessen Wortlaut Trechsel[6]) mitteilt, das aber

1) Kreisarchiv Nürnberg M.S. 168 Bl. 33 b.

2) Gatterer, Historia genealogica Dominorum Holzschuherorum cod. dipl. S. 258.

3) Geschlechterbuch der Holzschuher im Kreisarchiv Nürnberg M.S. 168 a Bl. 94.

4) Nachrichten von der Kapelle auf dem Gottesacker bei St. Johannis S. 9.

5) a. a. O. S. 497.

6) a. a. O. S. 234.

schon damals fehlte, wurde entweder dorthin vom St. Sebaldfriedhof überführt oder erst nach dem Tod der Ehefrau gegossen. Er hatte außer sechs Töchtern nur einen Sohn[1]). Wie es zu erklären ist, daß auf der Predella drei Söhne abgebildet sind, weiß ich nicht. Gatterer[2]) hat für seine Vermutung, zwei von ihnen seien frühzeitig verstorben, keinen Beweis. Dieser eine Sohn hieß Wolff und wurde vom König Emmanuel von Portugal zum Ritter geschlagen, weil er „sich wider die Ungläubigen tapfer und wohl gehalten, auch einen Löwen überwunden hat". Daher ist er in der Ritterrüstung dargestellt. Seit 1503 führte er das durch ein „abgerissenes Haupt der Sarazenen samt dem roten und weißen Kreuz Christi" erweiterte Wappen, das Karl V. i. J. 1547 bestätigte.

Die Töchter hießen: Barbara, 1500 vermählt mit Sigmund Fürer; Clara, 1508 verm. mit Hans Nützel; Apollonia, 1502 verm. mit Peter Harsdörffer; Katharina, 1493 verm. mit Jobst Alstadt; Ursula, 1519 (9. Febr.) verm. mit Caspar Letscher; Felicitas, 1516 (16. Jan.) verm. mit Hans Hübner. Ihre Ehewappen auf der Predella entsprechen ganz genau diesen Angaben des Geschlechterbuchs.

Dem Bildnis des Fritz Holzschuher ist noch am meisten Lebenswahrheit eigen; die andern Bildnisse, besonders die der Frauen, sind ziemlich ausdruckslos.

---

1) Biedermann, Geschlechtsregister des Nürnberger Patriziats Tafel 178 und die oben genannten Geschlechterbücher.

2) a. a. O. pars specialis S. 260 Anm. 25.

Der Imhoff-Altar.

Der kleine Imhoffsche Seitenaltar[1]) im Nordosteck des Kirchenschiffs, der früher im Südosteck und von 1870—1905 in der Mitte der Südwand aufgestellt war, hat im Laufe der Zeiten mehrfache Veränderungen erfahren. Für den Versuch, den Altar zu rekonstruieren, bieten sich nur geringe Anhaltspunkte dar. Soviel steht zunächst fest, daß die sechs Flügelbilder und die Wappen der Stifter ursprüngliche Bestandteile des Altars sind. Dagegen kamen das Mittelbild, die Inschrifttafel[2]), vielleicht der ganze untere Teil der Predella und die Leuchterengel erst später hinzu. Altartisch und Altaraufsatz sind verloren gegangen. Anfänglich standen im Schrein Schnitzfiguren. Das beweisen die Anzeichen, die man gelegentlich der letzten Reinigungsarbeiten auf der inneren Rückwand (also hinter dem Mittelbild) fand[3]). Auch erscheinen mir die Verzierungen der beiden Innenflügel nur dann künstlerisch berechtigt, wenn sie auf Schnitzwerke im Schrein vorbereiten sollen. Höchst wahrscheinlich enthielt die Predella einen Reliquienschrein oder war sonst in der üblichen Weise mit Schnitzereien geschmückt.

Wann diese Umänderungen vorgenommen wurden, ist unbekannt. Wir wissen nur, daß i. J. 1648 Johann Hiero-

---

1) Tafel 4 und 5.

2) Die Inschrift lautet:
Obtenebrat jubar hoc nox, lugent lumina coeli.
Collige mortalis, quid tibi conveniat.
Gedenk o Erdenmensch, wie Gott die Welt geliebt,
Weil sich ob Cristi Tod der Himmel selbst betrübt.

3) Nach Mitteilung des Herrn Kirchenrat Volkert.

nymus Imhoff den Altar erneuern ließ. Heute sind allerdings sein Wappen und die seiner beiden Frauen (Pfinzing und Beck) und die Worte: „Verneuert A. 1648“, die Trechsel auf der Predella las [1]), verschwunden. Nach der Form der Buchstaben zu schließen, ist damals die Inschrifttafel entstanden. Auch die Malereien des unteren Teils der Predella, wenn nicht dieser selbst, gehören jener Zeit an. Wenn feststünde, daß das Mittelbild kein echtes Altorfer Bild, sondern nur eine Kopie ist, wäre es am natürlichsten anzunehmen, daß es gleichfalls damals in den Altar eingefügt wurde. Andernfalls muß es schon vor dem Todesjahr dieses Meisters, also vor 1538 dahin gekommen sein. —

Auf dem Mittelbild ist die Kreuzigung Christi dargestellt. Hochauf ragen die Kreuze. Der Tod hat die drei Gekreuzigten schon von ihren Schmerzen erlöst. Das Haupt des Heilands ist sanft geneigt. Der Oberkörper der unbekleideten Schächer, die mit rückwärts gebognen Armen ans Kreuz genagelt sind, fällt schwer nach vorn. Unter dem Kreuz ist es still geworden. Die Soldaten und die Zuschauer haben sich zerstreut, die letzten sieht man in der Ferne ihren Häusern zustreben. Nur noch einige Jünger sind anwesend. Zwei Männer lehnen von hinten eine große Leiter an das Kreuz Christi an, um seinen Leichnam abzunehmen. Im Vordergrund, fast in der Mitte, sitzt, mit dem Rücken gegen den Beschauer, Magdelena in einem grauweißen Kleid nach der Mode des beginnenden 16. Jahrhunderts. Mit dem linken Arm stützt sie ihren Kopf. Das Haar, von einem schwarzen

1) a. a. O. S. 800.

Seidenband umwunden, fällt in zwei Zöpfen, die auf dem Rücken zu einem vereinigt sind, herab. Vor ihr steht ein Salbenglas, das mit einem weißen Tüchlein bedeckt ist. Links unten ist das Monogramm Altdorfers aufgemalt. — Rechts verläßt eine Gruppe von vier Jüngern den Kreuzeshügel. Voraus schreitet Joseph von Arimathia; er sucht die andern zu bereden, daß sie ihm folgen. Zögernd gehorchen sie. Johannes und Salome halten die Mutter Maria, die ganz gebrochen, wie ohnmächtig dahinwankt. Ihr gelbliches Gewand schleift müde nach.

Im Hintergrund dehnt sich eine weite Berglandschaft, die rechts in einen See abfällt. Auf einer Insel nahe dem Ufer liegt eine durch Mauern und Türme geschützte Stadt mit einem Dom. Den Mittelgrund beleben einzelne Häuser, Wiesen und Wälder.

Über die Kreuze zieht dunkles Gewölk hinweg. Noch ist die Sonne verdeckt; aber ein gelb-brauner Farbfleck kündet an, daß sie bald hervorbrechen wird. Am Horizont ist es schon klar geworden; mattblau erstrahlt da der Himmel, verblaßt mehr und mehr und verschwimmt schließlich mit dem See in hellem Grau. —

Eine weiche Stimmung liegt über dem Bild. Der schwere Kampf ist ausgekämpft — am Kreuz und unter ihm. Das Todesleid der Jünger hat sich in stille Trauer verwandelt. Das milde Licht der Abendsonne ist wie eine Weissagung auf das Kommen eines bessern Tags.

Durch das Monogramm ist das Gemälde als ein Werk des Regensburger Malers Albrecht Altdorfer († 1538) bezeichnet. Tatsächlich trägt es ganz dessen Art an sich. Dieser

Meister liebte das behagliche Erzählen, die Nebendinge, die Landschaft, die Architektur. Darüber wird manchmal sogar das Bildthema zur Nebensache. Auch hier können wir beobachten, mit welch hingebender Liebe er die vielen Einzelheiten ausführt und wie er darüber versäumt, die einzelnen Gruppen zu einem Ganzen zusammenzufassen.

Es fragt sich nun aber, ob das Altarbild wirklich von Altdorfer gemalt wurde, wie Rée[1]), Schmidt[2]) und Dr. Schulz[3]) annehmen, oder ob Friedländer[4]) recht hat, wenn er in ihm nur eine „rohe Wiederholung" des zweifellos echten Bildes im Kaiser Friedrich-Museum zu Berlin[5]) sieht, mit dem es inhaltlich völlig übereinstimmt und von dem sich auch in Koblenz und in Wörlitz Wiederholungen finden. Allerdings ist zuzugeben, daß die Farben unseres Bildes viel weniger leuchten als die des Berliner Bildes; doch mögen hieran die mehrfachen Erneuerungen schuld sein, denen der Altar unterzogen wurde. Auch ist das Künstlermonogramm dort und hier nicht ganz gleichgestaltet. Andrerseits kann unser Bild insofern als selbständige Arbeit betrachtet werden, als es größer und nahezu quadratisch ist, während beim Berliner Bild die Breite und die Höhe sich wie 2 zu 3 verhalten[6]). Darum sind auf

1) Wanderungen durch das alte Nürnberg S. 19.

2) Repertorium 13. S. 279.

3) Südd. Bauzeitung 1907 S. 91.

4) Albrecht Altdorfer, der Maler von Regensburg, S. 99 f. u. S. 127.

5) Saal 65 Nummer 638 D. Abb. in Posse, Die Gemäldegalerie des Kaiser Friedrich-Museums in Berlin 2. Bd. S. 60.

6) Damit erledigt sich die Vermutung Friedländers, daß das Berliner Bild das ursprüngliche Altarbild von St. Johannis sei, das später durch die „Wiederholung" ersetzt wurde.

dem Altarbild die Kreuze etwas weiter auseinander gestellt und ist seitlich mehr vom Hintergrund gegeben. Hinsichtlich der Genauigkeit, mit der das Spiel des Lichts auf den Körpern, Gewändern und den Giebeln der Stadt beobachtet und wiedergegeben ist, vermag ich keinen Unterschied zwischen den beiden Bildern zu finden; ebensowenig bezüglich der Zeichnung der Hände. Wenn in St. Johannis an der rechten Hand des Joseph einige Finger fehlen, so ist dies wahrscheinlich einem Erneuerer zuzuschreiben, der die schadhaft gewordne Stelle falsch ergänzte. Endlich ist nicht anzunehmen, daß ein das Berliner Bild nur wiederholender Maler auf der Kopie die Form der Kreuzestafel und die Haartracht der Magdalena geändert und die auf der linken Straße gehende Person hinzugefügt hätte. Nach alledem ist das Altarbild nicht nur keine „rohe Wiederholung", sondern vielmehr ein eigenhändiges Gemälde Altdorfers.

Es ist etwa zwischen 1526 und 1528 entstanden; denn das Germanische Museum bewahrt eine Kreuzigung Altdorfers von 1526, die unserm Bild nahe verwandt ist, und die Kopie in Koblenz trägt die Jahrzahl 1528.

Altdorfer scheint auch sonst noch für die Imhoffsche Familie gearbeitet zu haben. Hans Hieronymus Imhoff erwähnt in seinem Geheimbüchlein[1]) auch ein „Täfelein von Ölfarbe auf Holz" (ein „Kruzifix mit Landschaft von Albr. Altdorfers Hand"), das mit vielen andern Kunstwerken 1633 an den Kurfürsten von Bayern verkauft wurde.

1) Im Besitz der Stadtbibliothek Nürnberg, Bl. 71 b.

Wir betrachten nunmehr die Bilder der Flügel, auf denen vier Szenen aus dem Marienleben und zwei Paar Heilige dargestellt sind; sie wurden, wie ich beweisen werde, sämtlich von W. Traut geschaffen.

Die Gemälde der beiden Innenflügel sind streng symmetrisch komponiert. Beidemal führen ein paar Stufen zu einer von einem gemauerten Bogen gebildeten Erhöhung empor. Dort hat, nahe dem äußern Bildrand Maria ihren Platz gefunden. Auf sie führen alle Linien hin. Auch die übrigen Personen sind ganz gleichmäßig angeordnet. Der Himmel ist auf beiden Bildern golden.

1. Die Anbetung des Christkinds durch die Hirten.

In der Mitte des Vordergrunds liegt auf einer weißen Windel das Christkind und streckt verlangend die Arme nach seiner Mutter aus. Am das Kind herum knien links Maria, die ihre Hände faltet und das Haupt anbetend neigt, hinter ihm Joseph mit weißem Vollbart, einen Stock im Arm und eine brennende Laterne in der linken Hand haltend, rechts ein Hirte, der mit seinem linken Arm den senkrechten Stützbalken des Gebäudes umfaßt, so daß der größre Teil seines Kopfs verdeckt ist. Er hat die gleichen Schnallenschuhe an den Füßen, wie ein Jünger auf Bild 4 des Hochaltars. — Hinter ihm steht noch ein Hirte, der einen Filzhut auf dem Kopf und einen keulenartigen Stab in der Hand trägt. Er schaut aus dem Bild heraus, unbekümmert um das, was neben ihm geschieht — eine echte Trautfigur. Der offne Stall ist an ein Haus angebaut; sein Strohdach ruht auf einem Balkengerüst. Nur der Giebel ist ausgemauert, der Verputz

aber stellenweise abgefallen. Auf der rechten Seite begrenzt den Hintergrund eine abgetreppte Mauer. Von der Landschaft ist daher nur ein Berg zu sehen. —

2. Die Anbetung des Christkinds durch die hl. drei Könige.

Rechts sitzt Maria und faßt unter den Achseln das Christkind, das auf ihren Knien steht und die Hände wie segnend vorstreckt. Neben und vor ihm knien zwei Könige: der eine, im Hermelinmantel, hat die Krone auf dem Haupt und hält einen goldnen Pokal; der andre, eine Stufe tiefer, hat seine Krone neben sich auf den Boden gelegt und übergibt ein goldnes Kästchen. Unten links steht der dritte, ein Mohr in einem weißen Gewand; er hat seine Mütze in die Hand genommen und reicht ein auf einem goldnen Fuß befestigtes Horn dar. Das Mauerwerk im Hintergrund schließt die Szene fast ganz ab. Nur durch einen schmalen Spalt gewahrt man in weiter Ferne einen Schneeberg.

Werden die Flügel geschlossen, so erblickt man in der Mitte zwei weitere Bilder aus dem Marienleben und auf den feststehenden Flügeln je ein Paar heiliger Jungfrauen.

3. Maria und Elisabeth.

Die Gruppe der sich begrüßenden Frauen ist dem gleichnamigen Holzschnitt aus Dürers Marienleben entnommen. Traut versetzt sie in eine weite Flußlandschaft mit steilen Felsbergen und fügt rechts im Mittelgrund einen Laubbaum hinzu.

4. Der Gang nach Bethlehem.

Eine selten gemalte Geschichte! Die Flucht nach Ägypten kann auf diesem Bild nicht dargestellt sein, weil das Christ-

kind fehlt. Auch hier benutzt Traut das Marienleben Dürers als Vorlage und entlehnt die Figur der Maria dem Bilde: „Die dreijährige Maria steigt die Tempelstufen empor“ und die des Joseph, dessen Kopfhaltung er in seiner Weise ändert, der „Flucht nach Ägypten“. — Joseph empfängt von einem aus dem Himmel herabfliegenden Engel eine Botschaft. Auch Maria, die Joseph den Rücken zuwendet, scheint der Engelsbotschaft zu lauschen. Im Mittelgrund erhebt sich ein Hügel mit einem großen Baum, dahinter steigt wieder der Felsberg an. — Man beachte, daß Joseph hier und auf Bild 1 keinen Heiligenschein hat und daß seine Schuhe denen des knienden Hirten auf demselben Bild völlig gleichen. —

5. Die hl. Ursula und die hl. Dorothea.

6. Die hl. Apollonia und die hl. Margareta.

Die vier jugendlichen Heiligen halten in den Händen ihre Kennzeichen, nämlich Ursula einen Pfeil, Dorothea, deren Haupt mit weißen und roten Rosen bekränzt ist, einen mit Rosen gefüllten Korb, Apollonia eine große Zange, in der ein Zahn steckt, Margareta einen langen Kreuzstab und ein Buch; zu ihren Füßen kauert ein Drache, der einen Menschen halb verschlungen hat. — Ihr reiches in blonden Locken herabfallendes Haar bedeckt ihre Schultern. Die Köpfe sind im Zweidrittel-Profil gegeben. Im Hintergrund ist ein silberner, dunkelgemusteter Teppich aufgehängt, über dem der Himmel blaut.

Daß die Bilder 3—6 Wolf Traut zuzuschreiben sind, hat Rauch festgestellt[1]). Ein Vergleich mit andern Werken dieses Malers ergibt, daß die Zeichnung, die Farbengebung, die

1) a. a. O. S. 53 f.

Neigung, am Hintergrund zu sparen, und die Anlehnung an Dürersche Vorbilder hier wie dort die gleiche ist. Aus denselben Gründen weise ich auch die Bilder 1 und 2, die bisher noch nicht bestimmt waren, W. Traut zu. Allerdings: die Figuren sind sehr klein; Maria ist hier jugendlicher, Joseph älter als auf Bild 3 und 4; auch der goldne Himmel ist für diese Zeit ungewöhnlich. Aber zwei Eigentümlichkeiten beweisen unwiderleglich, daß bei allen sechs Bildern dieselbe Hand am Werk war: die weißlichen Lichtflecken, die bei allen Personen am Kinn und auf dem Nasenrücken zu finden sind, und das grelle Weiß der Augen, das wir ebenso auf den Bildern der hl. Barbara und des Täufers im Germanischen Museum[1]) und etwa noch auf dem Mauritiusaltar in Heilsbronn — sämtlich von W. Traut gemalt — bemerken können.

In dieser Ansicht bestärkt mich auch die Beobachtung, die ich, wie beim Hochaltar, so auch hier bei den sechs Bildern gemacht habe: abermals tritt deutlich das Streben Trauts nach Symmetrie und nach einer dadurch bewirkten Zusammenfassung der Teile zu einem Ganzen hervor. Von der auffallend symmetrischen Anordnung der Personen in den beiden ersten Bildern habe ich schon gesprochen. Sie kehrt auf Bild 5 und 6 wieder. Je zwei Heilige sind dadurch zu einer Gruppe vereinigt, daß sie ihre Gesichter einander zuwenden. Damit aber, daß beidemal die innen stehende Heilige der Altarmitte zuzuschreiten scheint und auch in dieser Richtung ihr Symbol hält, werden die beiden Paare aufeinander bezogen. Auf den Bildern 3 und 4 kann Traut sein Symmetriegefühl nur dadurch befriedigen, daß er jedesmal Maria gleichmäßig in

1) Kat. Nr. 182 u. 183.

der Nähe des innern Bildrands stehen und dahinter einen Laubbaum aufwachsen läßt.

Die Frage nach dem Entstehungsjahr des Altars mußten mir die beiden Wappen der Predella lösen helfen. Der Stifter war darnach ein Glied der Familie Imhoff, seine Ehefrau eine geborne Holzschuher. Es kann nur Peter Imhoff (1444 bis 1528) in Betracht kommen, der mit Magdalena Holzschuher vermählt war und wegen seiner kirchlichen Stiftungen, besonders durch die Erbauung der St. Rochuskapelle in Nürnberg bekannt ist[1]). Zudem war er von 1517—1523 Siechkobel- und Kirchenpfleger von St. Johannis. Hierin wird der äußere Anlaß für die Stiftung zu suchen sein: der Altar sollte an ihn und seine Pflegschaft erinnern. Da nun W. Traut 1520 starb, so bleibt für die Ausführung nur der Zeitraum von 1517—1520. Ich gehe noch einen Schritt weiter: das Holzschuherwappen entspricht in Zeichnung und Farbe genau den Wappen der zwei jüngsten Töchter des Fritz Holzschuher am Hochaltar, die, wie oben mitgeteilt, nicht vor Frühjahr 1519 ergänzt wurden. Geschah dies nun bei der Aufstellung des Imhoffschen Altars — eine Annahme, die sehr nahe liegt — so hat W. Traut diesen Altar in seinen beiden letzten Lebensjahren gemalt. —

Wie schon erwähnt, gehörten die beiden knienden Leuchterengel, die oben auf dem Altar stehen, nicht zum Altaraufsatz; hiefür sind sie zu groß. Vermutlich stammen sie überhaupt

1) Biedermann, Geschlechtsregister des Nürnberger Patriziats Tafel 221 und das Geschlechterbuch der Nürnberger Patrizier im Kreisarchiv Nürnberg, M. S. 1016 Bl. 71.

aus einer andern Kirche. Sie sind hübsch gearbeitet. Mit beiden Händen halten sie zierlich, aber doch sicher einen großen Leuchter und lassen dabei die untere Hand vom Knie unterstützt sein. Die Freude am heiligen Dienst leuchtet aus ihren Augen. Die Flügel sind als Gegengewicht zum Leuchter hochgestellt. — In ihrer Ausführung erinnern sie an die ganz ähnlichen Figuren in der Südkapelle des Germanischen Museums; sie sind in den ersten beiden Jahrzehnten des 16. Jahrhunderts entstanden. —

Ich füge hier noch einige Gedanken über die Malkunst Trauts an, die sich mir bei der Betrachtung der beiden Altäre nahegelegt haben:

Traut stellt seine Bilder nicht lediglich mit Hilfe malerischer Mittel her, sondern verwendet, wie mancher Zeitgenosse, sehr oft die Umrißzeichnung, die auch im fertigen Bild stehen bleibt. (Hieher sind auch die blauen Schattenstriche zu zählen, von denen bei den letzten Bildern des Hochaltars die Rede war.) Die Farbe dient zur Ausfüllung und Modellierung der zwischen diesen Linien liegenden Flächen. Die Zeichenkunst entspricht also mehr seinem Können.

Trotzdem sind auch seine Zeichnungen nicht vollkommen. Die Perspektive macht ihm viel Mühe; selbst da, wo er nach fremden Vorbildern schafft, gelingt sie ihm nicht ganz. Gewagte Verkürzungen meidet er, Am häufigsten verwendet er das Zweidrittelprofil.

Sein Formenschatz und seine Erfindungsgabe sind gering. Er verfügt nur über einige Typen, die oft wiederkehren. Sehr gern lehnt er sich an größere Meister, namentlich an Dürer

an, ihre Vorlagen vereinfachend und nach seinem Geschmack umgestaltend.

Auf seinen Bildern schildert er bloß das Wesentliche. Vielleicht ist aber diese Beschränkung auch darauf zurückzuführen, daß er genau wußte, daß eine Komposition größern Stils sein Können übersteigt.

Durchweg befriedigt seine Farbengebung. Leuchteten heute noch überall die Farben in ihrer ursprünglichen Kraft, so ginge eine wundervolle Wirkung von seinen Altären aus. Sie sind wohltuend aufeinander abgestimmt. Der Farbendreiklang Grün-Rot-Gold wird allerdings sehr oft angeschlagen.

Es ist nicht zu bestreiten, daß den Bildern Trauts das Leben fehlt. Die von ihm gemalten Menschen scheinen mit offnen Augen zu träumen. Tiefe Stille ist um sie her. Welche Lebendigkeit herrschte auf den Bildern, die nur wenige Jahre zuvor in Nürnberg gemalt worden sind! Aber inzwischen hat sich die Richtung der Kunst geändert. Jetzt bestimmt die Formenschönheit der italienischen Kunst, vermittelt durch Jacopo de Barbari und Dürer, den Zeitgeschmack. Auch Traut erstrebt feierliche, zur Andacht stimmende Ruhe. Und er hat dies Ziel erreicht. Wer seine Gemälde beschaulich betrachtet, wird empfinden, daß der Lärm des Tags in ihm allmählich verstummt und festliche Stille in sein Herz einzieht — die Stille, aus der die Andacht erwächst.

Drei einzelne Werke der Holzplastik.

Hoch an der Südwand hängt das große Kreuz[1]), das ehedem auf dem Triumphbogen stand, bis dieser 1870

1) Tafel 6.

abgebrochen wurde. Christus ist mit erschreckender Naturwahrheit geschnitzt. Eben scheint der Tod eingetreten zu sein. Dem halb geöffneten Mund hat sich der letzte Seufzer entrungen. Die Augen sind gebrochen. In dem magern Gesicht treten die Backenknochen eckig hervor. Die Adern der Unterarme und Unterschenkel sind stark aufgelaufen. Der Körper ist unter seiner Last zusammengesunken; die Kniee beugen sich nach vorn. Im übrigen aber ist vom Künstler andachtsvolle Stille erstrebt: Die anatomischen Einzelheiten des Körpers sind nicht sehr stark herausgearbeitet; die Finger und Fußspitzen lassen wenig von dem Schmerz ahnen, der in ihnen gewütet hat; das seitlich geknotete Lendentuch ist mit möglichster Ruhe gegeben. —

Das kahle Haupt war wohl von Anfang an mit einer Perücke bedeckt; denn auch die Locken beiderseits des Halses sind nicht geschnitzt, sondern aus Rupfen hergestellt. Die 1905 wenig glücklich erneuerte Perücke wurde jüngst wieder entfernt. Neugefaßt wirkt das Haupt jetzt besser.

Unterhalb der Füße des Gekreuzigten sind drei Jahrzahlen 1650, 1870 und 1905 aufgemalt; in diesen Jahren wurde das Kreuz renoviert. Auch findet sich dort das Imhoffsche Wappen; also haben wir es mit einer Stiftung dieser Familie zu tun. 1510—1517 war Franz Imhoff, 1517—1523 Peter Imhoff Pfleger des Gotteshauses. Einer von beiden mag wohl der Stifter gewesen sein; vielleicht der erstgenannte, weil der andere den nördlichen Seitenaltar stiftete, und weil die stilistischen Gründe dafür sprechen, daß das Kreuz schon um 1510 entstanden ist[1]).

1) So auch Loßnitzer, a. a. O. S. 25.

Einige Jahre vorher ist die mehr in den Formen der alten Schule gehaltne Figur des hl. Dionysius[1]) (links vom Sakristeieingang) geschnitzt worden. Wohl spürt man schon das Wehen eines neuen Geistes; aber die Wirklichkeit wird noch durch vornehme Ruhe geadelt und gemildert.

Mit männlichem Schmerz, ohne rührselig zu wirken, aber doch mit typisch spätgotischer Empfindsamkeit sieht der Heilige seinem Martyrium entgegen. Das von dichten Locken umsäumte Haupt ist wenig zur Seite geneigt; die Augen sind betend gen Himmel erhoben. — Zur Erinnerung daran, daß er hingerichtet wurde, wird er dargestellt, wie er auf einem Buch sein abgeschlagnes Haupt trägt. Da also der Kopf zu wiederholen ist, ergibt sich für den Bildhauer die interessante Aufgabe, zu zeigen, wie durch den Eintritt des Todes der Gesichtsausdruck verändert wurde. Mit großem Geschick hat er diese Aufgabe gelöst: nun ist die Haut gestrafft, die Züge sind entspannt, die Augen geschlossen. Selbst das Haar kräuselt nicht mehr so stark. Das lebendige Mienenspiel ist der Todesstarre gewichen. Alles Leid ist überstanden.

Wundervoll sind die Falten des Mantels angeordnet. Während er auf den Schultern fast ganz glatt liegt, beginnt er unter den Armen in zahlreichen Bogen, die beiderseits von der Hüfte ausgehen und zur Hand hinführen, herabzufallen. Den Übergang von der einen zur andern Seite vermittelt das Gewandende, das von der linken Hand hochgenommen ist. Mit dieser Art der Faltengebung erreicht der Künstler, daß der Beschauer immer wieder auf die beiden Köpfe des

1) Tafel 7.

Heiligen blickt und dadurch angeregt wird, über die Heldenhaftigkeit des Märtyrers nachzudenken.

Von demselben Bildhauer scheinen mir die zwei Holzreliefs des hl. Lorenz und des hl. Sebastian geschaffen zu sein, die im Germanischen Museum bewahrt werden[1]). Die Kopfhaltung, der Gesichtsausdruck, die Behandlung der Haare, der Finger und des Halses, die Faltengebung der Gewänder ist hier wie dort die gleiche. Ihrer künstlerischen Eigenart zufolge stammt die Figur des Dionysius ebenso wie die beiden Reliefs aus Unterfranken, wo sie um 1500 aus der Hand ihres Schöpfers hervorgingen.

Auf einen ganz anders gearteten Künstler läßt die Täuferfigur (hinter dem Hochaltar) schließen. Er bildet die Modelle, nach denen er arbeitet, genau nach, ohne etwas zu beschönigen, und verschmäht es darum auch nicht, Schönheitsfehler, wie hier eine Warze auf der linken Wange, darzustellen. —

Äußerlich ist Johannes an denselben Merkmalen zu erkennen, wie der gleiche Heilige des Hochaltarschreins. Inbezug auf Beseelung bleibt er hinter diesem etwas zurück, überragt ihn aber dafür in der technischen Ausführung. Eine neuartige Erscheinung tritt uns hier entgegen: die Figur steht wirklich nur auf den Füßen. Bisher reichte stets das Gewand bis auf den Boden und half den Körper mittragen. Jetzt sind die Schenkel in voller Plastik gegeben, selbst da

1) An der Nordseite des Chors der Kirche, Kat.-Nr. 333/4. Vergl. Josephi, Die Werke plastischer Kunst im Germ. Nat.-Museum S. 195; Abbildung auf Tafel 41.

noch, wo sie von der Kleidung verdeckt sind. Zugleich hat damit der Künstler das schon im Altertum viel behandelte Problem des Stand- und Spielbeins wieder aufgenommen und zu lösen versucht.

In freier Weise ist der Mantel um den Körper gelegt. Die großen, breiten Falten sind tief ausgehöhlt. Sehr sorgfältig sind die Haupt- und Bartlocken behandelt, die vielfach geringelt sind.

Die lange, etwas derbe Gesichtsbildung erinnert mich an die Art T. Riemenschneiders. Loßnitzer[1]) sieht in dieser Figur, in den Schnitzwerken des St. Georgsaltars in Nördlingen und in dem auferstandnen Christus des St. Petrusaltars in St. Sebald Werke eines Meisters, den er auf Grund von Archivalien Simon Lainberger nennt und der im letzten Viertel des 15. Jahrhunderts tätig war.

In der Kirche läßt sich kein Platz finden, für den die beiden letztgenannten Heiligenfiguren ursprünglich bestimmt sein könnten. Jetzt werden sie nur von einem Eisenstab gehalten. Daher nehme ich an, daß sie aus einer andern Kirche hieher kamen.

Die Kunstwerke aus der Zeit der Renaissance.

Das Grabmal des Wolf von Heßberg.

An der Südwand des Langhauses unterhalb des ersten Fensters hat Ritter Wolf von Heßberg sein Grabmal erhalten. Auf einem nach rechts gerichteten Löwen steht der Verstorbene in natürlicher Größe, halb ins Profil gerückt, in voller Rüstung mit Schwert, Dolch und Helm. Das linke Bein trägt fast

1) a. a. O. S. 28, 33 u. 38; Abb. Tafel 21.

allein die ganze Körperlast und ist leicht nach auswärts gebogen; das rechte ist zur Seite gestellt. Im Gegensatz zu der zierlich behandelten Partie des Unterkörpers ist der Oberkörper viel breiter gehalten. Über der tiefen Schnürfurche wölbt sich der mächtige Brustkorb, seitlich über die Hüften hinausragend. Verhältnismäßig noch größer ist der Kopf. Das zurückgeschlagene Visier des kugeligen Helms, dessen Federn weit über den Rücken herabwallen, läßt das Gesicht, die hervorquellenden Augen und den kräftigen Schnurrbart sehen. Die linke Hand ist an die aus dem Turnierhelm herauswachsende Helmzier gelegt; der Schild selbst ist verwittert. Die rechte Hand wurde 1870 durch den Bildhauer Heller nicht ganz richtig ergänzt; ein kleiner Rest von dem ursprünglichen Stab läßt sehen, wo dieser vormals die Rüstung traf. — Den Rand links und rechts verzieren Pilaster im Frührenaissancestil; auf zwei darauf befindlichen Tafeln ist das Entstehungsjahr eingemeißelt (1534).

Bekrönt wird das Grabmal durch einen Halbkreis, in den eine rechteckige Schrifttafel gelegt ist[1]). Den übrigen Raum innerhalb des Bogens füllen an den Seiten Verzierungen, oben ein pausbackiger Engelskopf mit Flügeln, deren Enden sich aufrollen. —

Das Denkmal hat durch die Bodenfeuchtigkeit in seinem untern Teil stark gelitten. Zum Schutz gegen mutwillige Beschädigung ist es bis zur halben Höhe mit einem Eisengitter umgeben (seit 1905).

1) Die Inschrift lautet: A. Domini 1533 uf Freitag nach Mardini verschied der Gestreng Edel und Vest Her Wolf von Hesberg Riter, der Zeit Amtman zu Colmberg, der hie begraben ligt. Dem Got genadt.

Der Name des Bildhauers ist nicht bekannt. Vielleicht ist er aus der Schule Adam Krafts hervorgegangen, an den die kräftige Charakterisierung erinnert. Als Kind einer neuern Zeit gibt er sich durch seine Freude an Verzierungen zu erkennen.

Über die Persönlichkeit des W. v. Heßberg konnte ich nur erfahren, was Biedermann in den Geschlechtsregistern[1]) angibt. Darnach war der volle Name: Herr von Heßberg zu Haundorff und Ampforach. Er war seit 1529, wie vorher sein Vater Karl v. Heßberg, Brandenburg-Ansbachischer Amtmann zu Colmberg und nahm 1530 am Reichstag zu Augsburg teil, offenbar als Gesinnungsgenosse seines Herrn, des Markgrafen, den er begleitete, also als Freund der lutherischen Sache. Er starb im November 1533.

Das Wappen ist richtig gegeben[2]). Schild von Silber und Rot gespalten; rechts übereinander drei rote goldbesamte Rosen; links drei silberne Balken.

Als Material ist weißer Sandstein verwendet. —

Die Gedächtnistafeln.

Unter den Gedächtnistafeln des spätern 16. Jahrhunderts ist die Scheurlsche mit dem „Jüngsten Gericht“ die beste. — Die Darstellung besteht aus zwei Teilen. Unten steht eine große Menge von Männern und Frauen, alle völlig unbekleidet. Der Eindruck der Menge wird durch einen vorn in der Mitte freigelassenen rechteckigen Raum hervorgerufen; dadurch wird der Blick in die Tiefe gezogen.

1) Bd. Steigerwald, Tafel 60.

2) Hefner, bayer. Adel S. 39 (Abb. Tafel 38).

Von den weiter hinten Stehenden sieht man nur noch die Schädeldecke. — Auf den Gesichtern der Wiedererweckten malt sich Staunen und Entsetzen, und diese Gefühle kommen auch in den Händen zum Ausdruck, die sie lebhaft bewegen, oder mit denen sie ihr Antlitz bedecken. Die Körperformen sind üppig und setzen gutes Verständnis der Anatomie voraus. Die Färbung der Haut zeigt eine lange Stufenleiter vom Gelblich-weißen bis zum Dunkelbraunen. — Hinter der Menge leuchtet das Licht der aufgehenden Sonne; zu den Seiten gewahrt man grünlich-blauen Himmel. — Oben auf dem Regenbogen sitzt Christus, die Füße auf Wolken stellend. Nur der Unterkörper ist mit einem roten Gewand bedeckt; das Haupthaar weht im Winde, die Hände sind nach beiden Seiten ausgestreckt. Er erscheint als der strenge Weltenrichter. Hinter ihm flammt in Dreiecksform Feuerglanz auf. — Ihm zur Seite haben an der Spitze einer Engelschar links Maria, rechts Johannes der Täufer Platz genommen, die Fürsprache für die Menschen einlegen. Letztrer wendet mit großer Drehung den Kopf rückwärts; sein Blick schaut aus dem Bilde heraus. Zu den Füßen der beiden Heiligen bläst je ein Engel mit aller Kraft die Gerichtsposaune. —

Unter dem Bild stehen Inschriften, die die Todestage des (Rechtsgelehrten Dr.) Christoph Scheurl, seiner beiden Söhne Albrecht und Christoph und ihrer Frauen melden. Man kann deutlich sehen, wie der Eintrag vom 18. November 1557 in eine bei der Entstehung des Bildes gelassene Lücke nachträglich eingefügt ist. Die vorletzte Inschrift bezieht sich auf das Jahr 1543. In diesem Jahr ist das Bild also wohl gemalt worden. Es ist eine Illustration zu der altkirchlichen

Sequenz: Dies irae, dies illa. Daß am jüngsten Tage Heilige als Fürsprecher auftreten, paßt sehr wohl zu der Glaubensüberzeugung des Dr. Christoph Scheurl, der eine Zeitlang mit Luther befreundet war, sich aber dann wieder der katholischen Kirche zuwandte [1]).

Für gewöhnlich ist das Bild durch zwei Türchen verdeckt. Das Holzgehäuse trägt Renaissancecharakter und ist graugrün marmoriert. Über dem Bildrahmen steht in lateinischer Sprache: ich weiß, daß mein Erlöser lebt. —

[Größe des Bildes: 100 × 72,5 cm = Höhe × Breite.] —

Die drei nächstfolgenden Gedächtnistafeln sind ohne künstlerischen Wert.

Auf der Pfinzing-Welserschen Tafel knien unten die Stifter mit ihren Kindern; die schon verstorbenen Familienglieder sind kreideweiß gemalt. Der Fußboden erscheint als schiefe Ebene, bildet also zugleich den Hintergrund und stößt an dem Strich an, der die untere Bildpartie von der obern trennt. Über diesem Trennungsstrich ist die Auferstehung Christi dargestellt. Auf einem unförmlichen braunen Sarg steht der Auferstandne, mit einem Lendentuch bekleidet und von einem roten Gewand umweht: er hält in der Hand ein langes dünnes Rohr mit einer Fahne. Von links oben bringt ein von himmlischem Glanz umleuchteter Engel die Märtyrerkrone; ein zweiter steht hinter dem Sarg und schaut mit verschämtem Lächeln zu Boden. Die Stellung und Bewegung der lagernden und entfliehenden Soldaten wirkt komisch. Fast in der Bildmitte stehen die heiligen Frauen, die in sorgen-

1) Reicke, Geschichte der Reichsstadt Nürnberg, S. 718 f.

volle Beratung versunken sind. Dahinter ein von hohen Bergen umsäumtes Tal mit einer Burg und einem Kirchturm. Diese Gegend wollte der Maler in Morgenstimmung geben. —

Die Tafel ist zum Gedächtnis des Sebald Pfinzing († 1. 7. 1551) und der Felicitas geb. Welser († 18. 4. 1580) gestiftet. — Über dem Trennungsstrich ganz rechts steht die Jahreszahl 1582 und das Monogramm des Malers S. W. Doppelmayr[1]) kennt keinen Maler mit diesen Anfangsbuchstaben. Sollte etwa eine Beziehung bestehen zwischen dem Maler dieses Bildes und dem Tüncher Stephan Walz, der 1606 auf dem St. Johannisfriedhof eine Grabstätte besaß?[2])

Die Leo-Straußsche Gedächtnistafel (um 1585) enthält eine Darstellung der Taufe Jesu. Irgend ein origineller Gedanke ist nicht zu finden. Der Ausdruck der Personen ist geziert. Im Hintergrund ist in schwachen Umrissen eine Stadt angedeutet. Alles ist in eine unangenehme gelbliche Färbung getaucht. Am besten sind noch die Bildnisse des Stifters (M. Joh. Leo † 1583) und seiner Ehefrau (Lucretia geb. Strauß von Nördlingen † 1585). — Nicht übel ist der Renaissancerahmen. Die untere Inschrifttafel, die das Todesjahr der Frau angibt, ist später angefügt. — Süßlich wie das Bild sind auch die lateinischen Verse. —

Die Gedächtnistafel für Christoph Scheurl (d. J.) ist höchstens als Modebild von einigem Interesse. In einem offnen Säulenhof kniet der Stifter mit seiner Familie. Der Gesichtsausdruck ist bei allen völlig geistlos. Im Hintergrund

1) Histor. Nachrichten von den Nürnbergischen Mathematicis und Künstlern.

2) Trechsel a. a. O. S. 585.

wird den Hirten die Geburt Jesu verkündigt; in den Wolken steht in lateinischer Sprache der Lobgesang der Engel geschrieben; zwischen drinnen das Tetragramm des Gottesnamens. Zu den Seiten schweben beflügelte Engelsköpfe.

Das Bild stammt nach der Aufschrift aus dem Jahre 1587 und wurde 1700 renoviert. Damals mag auch der mit Wappen besetzte Rahmen angefertigt worden sein. —

Das Gedächtnisbild des Grafen Philipp von Mansfeld.

Über dem Döbschützschen Grabmal an der Südwand hängt das lebensgroße Bild des 1564 zu Nürnberg verschiednen Grafen Philipp von Mansfeld. Der Verstorbne ist in schwarzer Panzerrüstung abgebildet. Vor dem dunklen Hintergrund sind manche Einzelheiten schwer zu erkennen; nur einige helle Stellen heben sich deutlicher ab, so die Halskrause und die Spitzen an den Ärmelenden. Das Angesicht des Grafen scheint lebenswahr wiedergegeben zu sein: die Stirne ist hochgewölbt; melancholisch-sinnend blicken die dunklen Augen zur Seite. Das blonde Haupthaar ist kurz geschoren, der Vollbart spitz zugeschnitten. Die Enden des Schnurrbarts schwingen sich leicht nach abwärts. Die rechte Hand hält den Herrscherstab am verzierten Knauf und stützt ihn auf die rechte Hüfte; die Linke umfaßt den Griff des langen Schwerts. — Rechts steht ein grellrot gedeckter Tisch. Darauf liegen die Panzerhandschuhe und der Helm mit den rot-gold-weißen Federn. Das linke obere Eck füllt ein mit Goldborten verzierter dunkler Vorhang. Der Fußboden ist mit Marmorfließen belegt. —

Nicht unwesentlich trägt zur Hebung des Gesamteindrucks der reichgeschnitzte und bemalte Holzrahmen bei. In den Unterbau ist eine Inschrifttafel eingelassen, auf der außer der Angabe, wann der Graf gestorben ist, auch ein langes Lobgedicht auf ihn zu lesen ist, das, wie die Unterschrift besagt, von Wilhelm Sarcerius verfaßt wurde[1]). Die Seitenteile des Rahmens sind mit zwei Pilastern geschmückt, aus denen je eine armlose menschliche Halbfigur hervorwächst. Die obere Querleiste zieren der Kopf eines trauernden Genius und Fruchtschnüre, die Ecken zwei im Winkel gebogne Kartuschen. Oben auf dem Rahmen steht das volle, von zwei Greifen gehaltne Mansfeldsche Wappen, in dessen spitzen Endigungen das Ganze leise verklingt.

Das Gedächtnisbild ist nicht in Nürnberg gemalt worden. Denn der Ratsverlaß vom 23. Oktober 1572[2]) bestimmt, daß das „hieher geschickte Epitaphium", weil es zu groß sei, nicht in der [Holzschuher-]Kapelle auf dem Gottesacker, wo der Graf beigesetzt[3]) wurde, sondern in der St. Johanniskirche aufgehängt werde. Da der Graf dem Eislebenschen Zweig des Geschlechts angehörte[4]), ist anzunehmen, daß in Eisleben die Tafel gemalt wurde. Auf diese Spur führt auch der Name des W. Sarcerius, (eines Sohnes des bedeutenden Dr. theol. Erasmus Sarcerius), der ebendort als Pfarrer an St. Peter und Paul und als Mansfeldischer Hofprediger wirkte[5]).

1) Nach Trechsel S. 803 ff. Die Schrift ist heute unleserlich.

2) Hampe, Nürnberger Ratsverläße über Kunst und Künstler, II. S. 93.

3) Kreisarchiv Nürnberg: Ratsbuch Nr. 32. Bl. 225b.

4) Zeidler, Achthundertjähriger Stammbaum der Grafen zu Mansfeld S. 74.

5) Jöcher, Gelehrtenlexikon IV. S. 146.

Den Namen des Malers freilich wissen wir nicht. Vielleicht stammt das Bild von dem Maler, von dessen Namen nur die Buchstaben H. r. bekannt sind, oder von dem in Gräflich-Mansfeldischen Diensten stehenden H. Krauß. Erstrer hat das in Luthers Geburtshaus in Eisleben aufbewahrte Gemälde: Luthers letzte Ordination gemalt, auf dem u. a. auch W. Sarcerius abgebildet ist. Von letzterem ist in der gleichen Stadt ein jüngstes Gericht und in der Mansfelder Stadtkirche eine Gedächtnistafel für den Grafen Hans Ernst von Mansfeld (aus dem Jahr 1572) erhalten[1]).

In den Büchern, die die Geschichte der Grafen von Mansfeld behandeln[2]), wird Graf Philipp kaum erwähnt. Er wurde als erster Sohn des Grafen Johann Georg im Jahre 1542 geboren und starb 1564 zu Nürnberg im Haus des Stephan von Werd. —

Das Grabmal des Friedrich von Döbschütz.

An der Südwand ist noch ein zweites steinernes Grabmal[3]) angebracht. Es wurde auf einen Sockel von etwa einem Meter Höhe gestellt, um es besser zur Geltung zu bringen.

Beherrschend tritt die Gestalt des Ritters dem Beschauer entgegen. In voller Rüstung steht er da; nur der Helm ist abgenommen und liegt links zu den Füßen und wird dort zur

1) Größler-Brinkmann, Bau- und Kunstdenkmäler des Mansfelder Seekreises S. 175 u. 162 und von dens., Bau- und Kunstdenkmäler des Mansfelder Gebirgskreises S. 157.

2) Niemann, Geschichte der Grafen von Mansfeld.

3) Abbildung in den Mitteilungen aus dem Germanischen National-Museum 1909, S. 121.

Raumfüllung ausgenützt. Das Antlitz ist offenbar nach dem Leben und ohne alle Schmeichelei gearbeitet. Denn edel sind diese Gesichtszüge nicht. Der strenge Blick, die kugelrunden Augen, die kräftige Nase, die zwei Wulste darüber und die hochgewölbte Stirne lassen auf eine Herrennatur schließen, die keinen Widerspruch duldete und leicht in heftigen Zorn geriet. Hiefür ist die ganze Körperhaltung charakteristisch: das linke Bein und die linke Schulter sind vorgeschoben; der linke Arm ist im Gelenk derart gebogen, daß die Hand auf den langen Degen zu liegen kommt. Die Rechte, bis zur Schulterhöhe erhoben, stemmt mit großer Entschiedenheit den Streithammer auf die breite Hüfte.

Der Künstler hat die Figur sehr sorgfältig komponiert. Sie läßt sich in zwei Dreiecke, ein oberes etwa gleichseitiges und ein unteres spitzwinkliges, einfügen, deren Spitzen der Kopf und das Fußende bilden und deren gemeinsame Grundlinie in halber Brusthöhe zu ziehen ist. Man achte auch auf den Rythmus der Armbewegungen: sie führen vom Körper weg und doch wieder auf ihn zu. Folgt man dieser Linie, so beschreibt das Auge die Figur einer liegenden Acht.

Das gleiche Streben nach schöner Komposition findet sich beim Rahmenwerk wieder. Vor der Hauptsache tritt es naturgemäß zurück, verliert aber dabei nichts an seiner Bedeutung, die Figur zusammenzufassen und nach außen abzugrenzen. Jeder Teil am Rahmen ordnet sich dem Ganzen unter und hat doch an seiner Stelle seinen unbedingten Wert. Der gedrungene Unterbau, ein Wulst mit Engelsköpfchen und seitlichem gedrehten, verschlungnen und durchbrochnen Bandwerk, leitet vom vierkantigen, aus der Mauer hervorspringenden

Sockel zum Denkmal selbst über. Rechts und links bereiten zwei Zapfen den Rahmen vor, der über einer etwas vortretenden Steinplatte aufsteigt und sich zu einem Rechteck schließt. Die Rahmenleisten werden aus zwei ovalen, schräggestellten, mit Blättern und Bändern flach ornamentierten Säulen gebildet. Seitlich rechts und links stehen auf turmartigen Gebilden zwei Putten, die einen Schild mit dem Wappen der Döbschütz und Achtritz halten; weiter unten hängen die Wappen der Metzrod und Doberschz. Diese Figuren wirken sehr angenehm als Unterbrechung der sonst öden Seiten. Auch stellen sie ein Gegengewicht zu der sehr lebhaften Armbewegung des Ritters her, die den Rahmen zu sprengen droht. Der zweigeschossige obere Aufbau schließt mit seiner Dreiecksform das Ganze bekrönend ab: im Mittelpunkt eine Inschriftkartusche[1]), von zwei Engeln gehalten, die wieder von zwei Muscheln flankiert sind; darüber, die Spitze des Dreiecks füllend, noch ein Engel, der sinnend einen Totenkopf betrachtet.

Der Künstler hat die Anfangsbuchstaben seines Namens in den Unterbau eingemeißelt: H. W. = Hans Werner. Durch die Forschungen von Dr. Traugott Schulz-Nürnberg sind wir

---

1) Die Inschrift hat folgenden Wortlaut: Den 18. Julii des 1601. Jahrs ist in Gott zu Nürnberg verschieden der Gestreng Edel und Vest Friedrich von Dobschütz, uf Schadenwaldt und Hartmannsdorf, Erbherr zur Marklissa am Queis in der Schlesien gelegen, und den 21. dis in dieser Kirche ehrlich begraben worden. Dem aus brüderlicher Lieb der auch Gestreng, Edel und Vest Georg von Dobschütz dis Monumentum zu christlicher Gedächtnis verfertigen lassen. Dem Gott genedig seie. Amen.

des Näheren über ihn unterrichtet[1]). Werner wurde 1560 geboren, begann seine künstlerische Laufbahn am fürstbischöflichen Hof zu Bamberg, mußte aber dann um 1600 als Protestant von dort weichen und ließ sich in Nürnberg nieder, wo er 1623 starb. Manche Kirche Frankens hat er mit Denkmälern geschmückt[2]). Das vorbeschriebne ist wohl bald nach dem Tod des Friedr. v. Döbschütz, 1601, entstanden. Es hat viel Ähnlichkeit mit dem ihm zeitlich unmittelbar vorausgehenden Kreßschen Grabmal in Kraftshof bei Nürnberg, bedeutet aber ihm gegenüber insofern einen Fortschritt, als Höhe und Breite in ein richtigeres Verhältnis zueinander gebracht sind.

Über die Person des Dargestellten war aus Büchern nicht viel zu erholen. Schon die Überlieferung des Namens ist zweifelhaft. Die Adelslexika von Kneschke, Sinapius, Tyroff weisen auf die häufige Verwechslung der Familien Dobschütz und Döbschütz hin, die sich auch an dem Grabmal findet. Der Bildhauer nennt in der Inschrift den Ritter: Dobschütz, der Gießer des Epitaphs, das darunter hängt, Döbschütz. Letzteres ist das Richtige. Denn diese Familie hat das Seeblatt im Wappen[3]). Sinapius[4]) führt einen Friedrich von Debschütz an, auf den die in der Inschrift ge-

1) Hans Werner, ein Beitrag zur Geschichte der Plastik der deutschen Spätrenaissance; in den Mitteilungen aus dem Germ. Nat.-Museum 1909, S. 87 ff. Das Döbschützsche Grabmal ist auf S. 120 ff. behandelt.

2) Dehio a. a. O. III S. 581, 582, 584/5.

3) Kneschke, Neues allg. deutsch. Adelslexikon II 431.

4) Curiositäten des schles. Adels II 576 ff.

nannten Daten passen. Darnach ist er das Glied einer schlesischen Adelsfamilie, 1552 geboren und Gräflich Ysenburgscher Hauptmann zu Peterwitz gewesen. Sein älterer Bruder Georg (1551—1632), der ihm das Grabmal setzen ließ, war unter Johann Casimir Administrator der Oberpfalz und zog den bedrängten Reformierten in Frankreich zu Hilfe. So mag es sich erklären, warum er gerade Hans Werner, den vertriebnen Protestanten, mit der Ausführung des Grabmals betraute.

Das Grabmal wurde 1909 von seiner Tünche befreit; dabei erhielt wieder der Küraß die Goldborden, die Wappen ihre Bemalung.

Die Benennung der Wappen ist nicht ganz richtig: das Metzrodsche und das Achtritzsche sind miteinander verwechselt. Jenes hat sechs schräg aufwärts gestellte Rauten auf silbernem Grund; dieses zwei gekreuzte goldene Schlüssel im blau-silber gespaltnen Schild.

Das Denkmal ist aus grauweißem, grobkörnigem Sandstein gehauen; seine größte Höhe beträgt 3,50 m, seine größte Breite 1,75 m. Die Figur ist 1,80 m hoch.

Die Gemälde der Barockzeit.

Zeitlich und künstlerisch kommt zuerst das Bild an der Südwand: Die Jünger raufen am Sabbat Ähren aus [1]).

Das Bild will nicht die Illustration einer biblischen Geschichte sein; diese bildet nur den Vorwand, um eine Ansicht

1) Tafel 8.

von St. Johannis, wo die Auftraggeber gewohnt haben mögen, zu beschaffen und jeder von ihnen, deren Wappen mit den Anfangsbuchstaben des Namens rechts und links auf dem Bildrahmen verzeichnet sind, wird sich gefreut haben, wenn auch sein Haus möglichst naturgetreu nachgebildet wurde. Daher ist das eigentliche Thema nur im linken untern Viertel behandelt. Die Hauptsache ist der Hintergrund, und erst allmählich versteht man den Sinn der einzelnen Personengruppen.

Links, neben dem Eck einer Gartenmauer, auf die der Maler mit roter Farbe seinen Namen — Wittig — und das Entstehungsjahr — 1642 — geschrieben hat, steht Christus. Er zählt an den Fingern die Gründe auf, warum seine Jünger nicht unrecht tun. Sein Haupt ist von Strahlen umleuchtet. Der eine der Pharisäer, mit denen er spricht, trägt einen Vollbart und ist in ein gelbes, samtartig glänzendes Ärmelgewand gehüllt, das mit einem blauen Band gegürtet und an den Säumen mit Pelz besetzt ist; auf dem Kopf hat er eine Mütze mit herabhängenden Ohrenklappen. Vom andern sind nur der Kopf mit dem Turban und die Schultern sichtbar. Durch eine deutende Handbewegung des ersteren wird der Blick auf die Jünger gelenkt, die sich auf dem Acker zerstreut haben, wo erst ein Teil des Getreides in Garben gebunden ist. Vier von ihnen bewegen sich mehr im Vordergrund, darunter einer, der die Hand zum Mund führt und eine sich vorbeugende Rückenfigur, auf deren Schulterkragen die hebräischen Worte: „ich der Herr, dein Gott“ leserlich sind; die übrigen sind weiter hinten zu suchen. — Dem untern Bildrand folgend kommen wir zu einem dunkelgrünen, beschatteten und mit einigen Büschen bewachsnen Grashügel.

Dort sitzt ein Mann im langen, roten Kittel, mit Kniehose, grauen Strümpfen und Halbschuhen und mit einem schwarzen Hut auf dem Kopf. Mit der rechten Hand umfaßt er das bebartete Kinn; die Linke hält einen langen Wanderstab. Es ist zweifellos der Maler selbst, der den Beschauer forschend anblickt, als ob er ein Urteil über sein Bild erwarte. Den Hintergrund in seiner ganzen Breite füllt eine Ansicht von Nürnberg, wie sie sich damals von einem nicht allzuweit nordwestlich der St. Johanniskirche gewählten Standpunkt aus darbot. Wir sehen, links beginnend, vereinzelte Häuser, die etwa in der heutigen Langen Zeile gestanden haben oder noch stehen, gegen die Mitte zu die Burg (Luginsland, Kaiserstallung, fünfeckiger und Vestnerturm, Kaiserburg, Tiergärtnertorturm), dann die Türme von St. Sebald, von denen der südliche eingerüstet ist, den Neutorturm, die St. Johanniskirche mit dem Siechkobel und endlich die Türme von St. Lorenz. Das Städtebild ist von der Sonne hell beschienen, die im Südwesten zu denken ist. Den Himmel bedecken größtenteils Wolken, links weiße, nach rechts zu schwarzbraune; dazwischen sieht ein wenig das Blaue hindurch.

Das Bild zeugt von dem guten Können Wittigs. Die gedämpfte, aber fein abgetönte Farbengebung, die Zeichnung, die Perspektive und die räumliche Vertiefung verdienen volle Anerkennung. Die Landschaft ist mit hingebendem Fleiß und großer Genauigkeit gemalt.

Über die Lebensschicksale des Malers sind wir nur spärlich unterrichtet. Er wurde 1610 in Oels in Schlesien geboren, bestimmte vor Antritt seiner italienischen Reise Nürnberg als seinen zukünftigen Wohnsitz[1]) und starb hier 1684. In Nürn-

1) Doppelmayr a. a. O. S. 240.

berg ist mir nur noch ein Bild von ihm bekannt geworden es hängt in der Galerie des Germanischen Museums (Nr. 438) und stellt dar, wie Kranke und Verstümmelte im Hof eines Hospitals ihre Aufnahme erwarten (1645)[1]. Seine Malereien an der Rathausfront sind verschwunden[2].

Auf der obern und untern Längsseite des Rahmens stehen folgende Inschriften: Accumulant segetes benefacta et concio verbi. Sicque Deo sancto Sabbatha sancta placent; unten verdeutscht: Wenn man am Sabbattag des Höchsten Wort besucht und übt der Liebe Werk, so bringt der Acker Frucht.

Bildgröße: (Querformat) 230 × 105 cm. Der Rahmen ist durchgehends 24,5 cm breit.

Dem vorgenannten Bild kommt an künstlerischem Wert das etwas jüngere Tafelgemälde an der Nordwand: „Die Predigt Johannes des Täufers" gleich. Schöner deutscher Wald breitet sich vor uns aus. Es reizte den Maler, das verschiedenartige Grün der Laub- und Nadelbäume und ihre mannigfach geformten Blätter und Äste wiederzugeben; man kann genau jeden einzelnen bestimmen. Rechts fließt in klarer Flut der Jordan; ein silberheller Wasserfall ergießt sich in ihn. Links steht auf einer stegartigen Erhöhung, die durch

1) Katalog der Gemäldesammlung des Germ. Nat.-Museums 1909, S. 134.

2) Wernicke, Zur Nürnberger Künstlergeschichte, 10. Heft des Vereins für Geschichte der Stadt Nürnberg S. 64; A. Schultz, Untersuchungen zur Geschichte der schlesischen Malerei S. 174; Müller-Singer, Allgemeines Künstlerlexikon V S. 113.

aufgeschichtete Steine gebildet und mit einem Geländer versehen ist, Johannes der Täufer und bekräftigt mit Handbewegungen die Worte seiner Predigt. Seine Haut ist von der Sonne gebräunt; um die Lenden hat er ein Fell gebunden. An seine linke Schulter ist ein langer Stab gelehnt, um dessen Ende sich ein Spruchband mit der Aufschrift: „Ecce agnus Dei" windet. Vor ihm lagern Männer und Frauen, von denen zwei mit Pferden gekommen sind. Alle sind fremdländisch gekleidet, denn wir sollen daran erinnert werden, daß sich die Geschichte einst in fernen Landen zugetragen hat. In ihren weitaufgerissnen Augen spiegelt sich das Staunen, mit dem sie die Rede des Täufers aufnehmen. Nur die vorn in der Mitte sitzende Frau, die mit gefalteten Händen ihren Schirm hält, wird von den Bußworten nicht getroffen; sie gibt sich ihren, wie es scheint, nicht gerade traurigen Gedanken hin.

Ich weise das Gemälde dem Schülerkreis des Adam Elsheimer (1578—1620) zu; die Bilder des Meisters selbst sind meist nur sehr klein und fast immer auf Kupfer gemalt[1]). Es liegt nahe, es für ein Werk des Malers Johannes König († nach 1665) zu halten, der wahrscheinlich auch in Nürnberg tätig war[2]).

Größe: (Querformat) 135 × 91 cm.

Vom malerischen Standpunkt aus ist auch das noch etwas jüngere Bild an der Südwand (fast schon unter der

1) W. Bode, Studien zur Geschichte der holländischen Malerei, S. 234 f.

2) Nagler, Neues allg. Künstlerlexikon VII S. 117 u. Müller-Singer a. a. O. II S. 371.

Empore), die Grablegung Jesu darstellend, gut zu nennen. Für die Hauptlinie der Komposition wählt der Maler die Diagonale. Drei Jünger legen den Leichnam Jesu ins Grab. Die durch diese Anordnung entstehenden dreieckigen Flächen füllt links unten eine kniende, aus dem Bild herausblickende Frauengestalt (wohl Maria), die verzweifelnd die Hände ringt, rechts oben eine Gruppe von zwei andern Frauen, die bekümmert dem Vorgang zusehen. Das obere Ende der Diagonale bildet eine vierte Frau, die ihren Schmerz mit einer Geste der linken Hand kundgibt. Im Hintergrund ist die Wölbung des Grabes und ein kleines Stück des verblassenden Abendhimmels angedeutet.

Das Bild ist in Komposition, Farbe und Zeichnung sehr wohl geraten. Ausgezeichnet sind das Gewand der Maria, ihr durchsichtiger Schleier, die durch das weiße Leinen betonte Totenfarbe des Leichnams Jesu und das Spiel des Lichts gegeben. Wer das Bild gemalt hat, ist unbekannt.

Größe: 52,8 × 82,5 cm (größte Höhe).

Weniger gut dagegen sind zwei weitere Gemälde derselben Zeit.

Das Bild: Der gute Hirte, das unter dem großen Kreuz an der Südwand hängt, zerfällt in zwei Hälften; unten sitzt Christus und trägt das wiedergefundne Schaf auf den Schultern. Am den Mund des Herrn spielt ein merkwürdiges Lächeln. Von der Herde (links) und der felsigen Gegend (rechts) ist nur wenig und dies nur schwer zu sehen. Oben in den Wolken bringen in lebhafter Bewegung die Engel ihre Freude zum Ausdruck. Man hat Mühe, ihre Körper-

teile zusammenzufinden. — Die Farben sind stumpf und bleiern.

Mit dem Bild an der Nordwand: Christus in Gethsemane hat der Maler ein „Nachtstück" geben wollen. Ein von links oben einfallender greller Strahl himmlischen Lichts beleuchtet den ohnmächtig zusammenbrechenden Heiland und den derben Engel, der ihn mit seinen Armen hält. Rechts im Hintergrund läßt der fahle, grünliche Schein des Vollmonds die Gruppe der schlafenden Jünger erkennen.

Die vier zuletzt beschriebnen Gemälde wollen als Schöpfungen ihrer Zeit gewürdigt werden. Damals liebte man das Pathetische, die laute Äußerung der Gefühle. Wir dagegen verlangen seelische Vertiefung. Darum scheint mir z. B. die an sich sehr schöne Waldlandschaft nicht der passende Hintergrund für die Bußpredigt des Johannes zu sein, der sich doch in eine wüste Gegend zurückgezogen hatte. Auch berührt mich die Art, wie der Eindruck seiner Predigt auf die Zuhörer geschildert wird, komisch. Der Maler der Grablegung bleibt nach meinem Empfinden zu sehr beim Äußerlichen, Sinnlichen stehen. Die beiden letzten Bilder befriedigen mich auch wegen ihrer unschönen Farben nicht.

Anhangsweise seien noch genannt: das vielleicht erst im 19. Jahrhundert entstandne Lutherbildnis, das ich, weil in ihm so gar nichts vom Geist des Dargestellten zu spüren ist, für das Werk eines Liebhaberkünstlers ansehen möchte, und die zwei Tuschzeichnungen auf Pergament in der Sakristei: ein Ecce homo und ein Lutherbild. Bei näherm Zusehen erkennt man, daß ein großer Teil der Linien aus

winzig kleinen Buchstaben besteht. Wer sie mit einem Vergrößerungsglas betrachtet, der kann die Passionsgeschichte und die Bibelstellen lesen, die dort geschrieben stehen. Die Zeichnungen und ihre mit einem Schiebedeckel versehnen Rahmen gehören dem 17. Jahrhundert an.

Schließlich ist noch das Fresko außen über der Nordtüre zu besprechen. Es ist die Stiftung eines Glieds der Familie Löffelholz aus der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts. Trotz der Auffrischung der Farben durch Professor Eberlein (um 1870) war das Bild in den neunziger Jahren wieder so verblichen, daß sich die Nachkommen des Stifters i. J. 1898 bereit erklärten, es durch den Nürnberger Maler Christian Bär († 1913) erneuern zu lassen. Mit Hilfe der erhaltnen Reste und einer im Familienbesitz befindlichen Farbenskizze schuf er aus dem Geist der alten Zeit das jetzige Fresko. Allerdings bekam es insofern einen etwas andern Inhalt, als man es nicht mehr: „Auferweckung des Lazarus", sondern „Auferweckung des Jünglings zu Nain" benannte.

Etwa in der Bildmitte liegt der Jüngling, der sich, von einem andern gestützt, eben halb aufrichtet und staunend das Leben neu begrüßt. Hinter ihm steht mit machtvoll erhobner Hand Christus. Links kniet die Mutter. In den Gesten ihrer Hände äußert sich lebhafte Freude. Rechts und links von dieser Mittelgruppe bekunden mehrere Personen, unter denen besonders die beiden Totengräber hervortreten, mit großen Bewegungen ihre Verwunderung.

Eine glückliche Stunde ließ mich im Kupferstichkabinett

des Germanischen Museums einen Stich[1]) auffinden, den der Holländer Jan Müller (1570—1625?)[2]) nach einem Bild Abraham Bloemaerts fertigte, und der dem Maler des alten Freskos zur Vorlage gedient hat. Denn die Beschreibung, die Drechsel[3]) von diesem gibt, stimmt mit jenem völlig überein. Und aus beiden ersehen wir, daß das jetzige Bild die wesentlichsten Züge des alten wiederholt.

Ich möchte besonders die schöne Komposition des Kupferstiches hervorheben. Die Mittelgruppe baut sich in der Form eines gleichschenkligen Dreiecks auf, dessen Spitze — ein bedeutungsvoller Gedanke — die Hand des Heilands bildet; denn sein den Toten erweckendes Wort, der Höhepunkt der Szene, findet in ihr den sichtbaren Ausdruck. Innerhalb dieses Dreiecks haben die Gruppe des Lazarus und des ihn haltenden Mannes und die Gestalt der knienden Schwester den gleichen Umriß. Die Zuschauer des Vorder- und Mittelgrunds sind so angeordnet, daß ihre Körperlinien den Schenkeln des großen Dreiecks parallel laufen.

Auch weise ich darauf hin, wie fein die Nebendinge gewählt sind: auf der linken Hälfte, wo der eben noch tote Lazarus liegt, reden ein Grabmal, Ruinen und absterbende Bäume von Tod und Verfall; auf der andern Seite dagegen, wo Christus steht, wird durch Mütter mit ihren Kindern und durch eine starke, aufstrebende Säule die Lebenskraft versinnbildlicht. Die dem Toten das Leben schenkende Hand des Heilands verbindet die beiden Teile. —

1) Katalog-Nummer 7938; Abb. auf Tafel 9.
2) Nagler, a. a. O. IX S. 568 ff.
3) a. a. O. S. 773 f.

Die Jahrzahl 1680 rechts im Eck beruht, soviel ich weiß, auf einer Schätzung Bärs. Da von 1663—1676 Sebastian Löffelholz Gotteshauspfleger war, noch dazu, wie das Familienbuch des Hans Wilhelm Löffelholz[1]) betont, als „erster der Familie, der zu dieser Dignität gelangte", ist wohl dieser der Stifter und das Fresko während seiner Amtszeit gemalt. Vielleicht war aber schon früher über der Nordtüre ein Bild vorhanden. Denn aus der eingangs erwähnten Dürerzeichnung und aus dem Stadtplan des Hieronymus Braun von 1608 ist zu ersehen, daß schon damals hier ein Schutzdach angebracht war.

Die seitlichen Steinbildwerke waren 1898 verschwunden. Erhalten waren nur zwei verwitterte gotische Konsole, die in ungleicher Höhe aus der Wand hervorragten und ehedem die Steinfiguren eines Mönches und des Evangelisten Johannes trugen[2]).

Die Epitaphien und Totenschilde.

Von den vielen Epitaphien, die Trechsel in der Kirche gesehen und beschrieben hat, sind nur noch wenige erhalten. Die Mehrzahl ist im Lauf der Zeiten entfernt oder gestohlen und an einen Trödler verkauft worden; andere tauchen in Sammlungen wieder auf. Ich beschränke mich, ohne Vollständigkeit der Beschreibung anzustreben, auf einige Bemerkungen über die noch vorhandnen.

Die Grabplatten der Frau Kunigunde Osterveld, Wurstwirtin zum wilden Mann († 1525) und des Gewichtmachers

1) Im Löffelholz-Archiv des Germ. Museums, Nr. 1. S. 274.
2) Trechsel, a. a. O. S. 774.

Balthasar Gscheid († 1565) sind ganz einfach. Von jedem figürlichen Schmuck ist hier abgesehen; die Schrift, mühsam und sorgfältig mit dem Meißel eingearbeitet, wirkt selbst als Ornament. Schmuckreicher ist das Epitaph des Hans Prunster († 1542), das in einem Dreipaß das Wappen des Verstorbenen bringt. Diese drei Grabinschriften werden erst seit 1905 in der Kirche verwahrt. Vom selben Typus, aber zeitlich über ein halbes Jahrhundert auseinanderliegend, sind das Pfinzig-Welsersche (1551—1580) und das Scheurl-Löffelholzsche (1623, von Jakob Weinmann gegossen): der obere Teil der Tafel enthält die Wappen, der untere die Inschriften. Die Ränder ringsum sind im Renaissance-Stil geschmückt. Der Scheurlsche Wappenschild (1583) trägt schon stark barocke Art an sich. Diesem Stil gehören zwei Epitaphien österreichischer Emigrantenfamilien an: das von Tannhausensche (1646) und das von Stubenbergsche (1668)[1]). Technisch stehen sie auf einer sehr hohen Stufe; namentlich das letztere, ein Werk des Gießers Friedrich Hinterhäußel, ist bis in die kleinsten Einzelheiten vorzüglich ausgeführt. Dagegen vermisse ich bei ihnen einen das Ganze beherrschenden Hauptgedanken. Jede der zwei Tafeln des Tannhausenschen Epitaphs könnte eben so gut für sich allein bestehen. Beim Stubenbergschen Epitaph sind die als Schrifttafel verwendete Trauerdecke, die vielen kleinen Wappen, das bekrönende Kreuz samt der davorknienden Frau und die zwei Engel mit den beiden großen Familienwappen ohne innern Zusammenhang. Diese An-

1) Abbildung im Katalog der historischen Ausstellung der Stadt Nürnberg auf der Jubiläums-Landes-Ausstellung 1906, S. 408. Text S. 72.

ordnung läßt sich nur dann einigermaßen logisch rechtfertigen, wenn die Tafel für einen glatten Hintergrund bestimmt war, der als mittragend empfunden werden kann.

Ganz schlicht sind die Totenschilde des 16. Jahrhunderts. Das Wappen nimmt den größten Raum der flachen Holztafel ein; darüber sind in Zierschrift Name und Todestag des betreffenden Familienglieds vermerkt. Viel reicher ist der Starcksche Totenschild (1617) gehalten, dessen Wappen geschnitzt ist. Der ovale Kevenhüllersche ist wieder nur gemalt. Als letztes in dieser Reihe ist das Geudersche Holzepitaph (1718) zu nennen, bei dem Wappen und Schrifttafel zu einer Einheit verbunden sind.

Bedauerlich ist, daß so manches Stück der Grabmalkunst verschwunden ist. So findet sich ein von Trechsel[1]) als „zweytes Altärlein" bezeichnetes marmornes Grabmal nicht mehr. Es war mit sinnbildlichen Darstellungen aus der Passionsgeschichte und mit den Wappen österreichischer Adelsfamilien geziert. Schon 1735 war es sehr beschädigt und wurde später abgebrochen. Jetzt steht der Imhoffsche Altar an seiner Stelle. Ferner fehlen die Epitaphien derer von Praunfalk, Regal, Teuffenbach, Spangstein, Speidl, Jörger, Röcknitz u. a. Sie und die meisten der vorher Genannten waren steyermärkische Adelige, die um ihres evangelischen Glaubens willen durch das Generalmandat Ferdinands II. am 1. August 1628 heimatlos wurden.

Auch die Fahnen, Helme und Degen, die zwischen den Fenstern aufgehängt waren, sind allmählich abhanden gekommen.

---

1) a. a. O. S. 823 ff.

Sie dienten zum Gedächtnis des schwedischen Obersten Vincentius Esig aus Hamburg († 1657), des Hans Adam Praunfalk, Freiherrn zu Neuhauß († 1655), des schwedischen Kapitän-Majors Enoch Flotow († 1632) und des Obersten Wolfgang Dietrich Truchseß von Wetzhausen auf Wetzendorf, Waitzenbach und Eck († 1639). Endlich sind auch die Erinnerungszeichen an zwei Gönner der Reformation nicht mehr vorhanden: der eine war Johann von Schwarzenberg (1463—1528), der Stifter des fränkischen Zweigs seiner Familie, der Verfasser der Bamberger Halsgerichtsordnung und der Förderer der lutherischen Sache auf dem Reichstag zu Nürnberg 1522. Er hatte in der Kirche Epitaph und Totenschild; sein Leichnam ruht in der Holzschuherkapelle. Der andere war der Pfalzgraf des Fürstentums Sulzbach Johann Ludwig († 1649). Seine und seiner 1657 verstorbnen Gemahlin Hedwig Eingeweide sind unter einer ehemals mit den Anfangsbuchstaben der beiden bezeichneten Steinplatte beigesetzt[1]). Die Stelle ist heute nicht mehr zu erkennen.

Erzeugnisse des Kunsthandwerks aus verschiednen Jahrhunderten.

Die drei östlich gelegnen Chorfenster sind mit Glasmalereien geschmückt. Nur die obersten Reihen enthalten Heiligenbilder. Jedesmal bildet Maria als Himmelskönigin im Strahlenkranz den Mittelpunkt. Ihr zur Seite stehen im linken Fenster die Heiligen Martin und Andreas, im mittlern der Täufer und der Evangelist Johannes, im rechten Leopold und Hieronymus. Diese Darstellungen sind alle etwa gleich-

1) Nach Trechsel S. 829 etwa beim Heßbergschen Grabmal.

zeitig entstanden. Die Madonna im nordöstlichen Fenster ist mit der Jahrzahl 1494 bezeichnet. Von ihr nimmt Thode[1]) an, daß Wolgemuth die Vorzeichnung geliefert habe.

Leider sind einzelne dieser Bilder stark beschädigt und mit bunten Glasscheiben ausgeflickt. So ist z. B. vom hl. Andreas nur noch das Kreuz zu erkennen.

Die übrigen Felder sind mit den Wappen Nürnberger Adeliger ausgefüllt. Die meisten davon wurden von den Kirchenpflegern als Denkzeichen ihrer Amtstätigkeit gestiftet. Aus den Amschriften und mit Hilfe der zwei in der Kirche aufgehängten Tafeln, auf denen die Namen der Kirchenpfleger verzeichnet sind, lassen sie sich zeitlich genau datieren. Sie sind alle prächtige Leistungen einer hochentwickelten Technik. Wundervoll ist die Leuchtkraft ihrer Farben.

Unter den Kultusgeräten, die die Kirche besitzt, findet sich kein Stück, das als besonderes Kunstwerk hervorgehoben zu werden verdiente. Am wertvollsten ist ein goldner Kelch aus dem 14. oder 15. Jahrhundert, der im Germanischen Museum verwahrt ist[2]). Er ist in schlichten Formen gehalten. In den kreisrunden Fuß sind vier größere Emailmedaillons mit Blumen, in den Knauf sechs kleinere mit Szenen aus dem Leben Jesu eingelassen. Die Flächen zwischen den großen Medaillons füllen stilisierte Blätter; um den Knauf ziehen sich zwei ganz dünne, schmale Ringe, in die ein oft wiederholtes Vierpaßmotiv eingraviert ist. Die Wände der weit ausladenden Kuppa sind ganz glatt.

1) a. a. O. S. 149; Thode liest irrtümlich 1498.

2) Raum 33 (Kirche) Schrank XIII, K G 539.

Die andern Kelche und Kannen aus älterer Zeit, ebenso die messingnen Altarleuchter sind solide Handwerkserzeugnisse des 17. und 18. Jahrhunderts. In ihrer Art hübsche Arbeiten sind die zwei zinnernen Taufzeuge im Stil des beginnenden 19. Jahrhunderts[1]).

Der Kronleuchter, dessen Arme mit ihren zierlichen Endigungen um eine Kugel gruppiert sind, ist dadurch bemerkenswert, daß unter dem Ring, an dem er aufgehängt ist, die Figur des Evangelisten Johannes angebracht ist — ein Motiv, das z. B. auch beim Kronleuchter in der Kirche von St. Jobst vorkommt. Freilich verrät diese Art der Anbringung kein allzu feines Kunstempfinden des Gießers. Denn die Figur steht nicht in einem Baldachin, wie dies beim Kronleuchter von St. Lorenz der Fall ist, oder ist sonst sinngemäß verwendet; vielmehr bildet sie gerade das Glied, das Kette und Leuchter verbindet, hat also sowohl den Druck nach unten als auch den Zug nach oben auszuhalten. So aber entsteht das peinliche Gefühl, als ob die Figur auseinandergezerrt würde.

Der Kronleuchter ist eine Stiftung des Georg Gabriel Paumgärtner auf Holenstein und Lonnerstadt, der von 1682 bis 1686 Kirchenpfleger war. Sein Wappen und die Anfangsbuchstaben seines Namens waren früher auf dem Leuchter zu sehen[2]); als dieser aber um 1890 herabfiel und in der Lenzschen Gießerei neu zusammengesetzt werden mußte, scheinen sie verloren gegangen zu sein.

1) Genannt seien noch: ein kleiner goldner Kelch samt Hostienbüchse a. d. J. 1631 mit eingravierten Stifterwappen und Heiligenfiguren und der Elfenbein-Kruzifixus auf dem Imhoffaltar, gestiftet von Pf. Schubart († 1732).

2) Trechsel, a. a. O. S. 815.

Dem Ende des 15. Jahrhunderts gehört der Beschlag der Sakristeitüre an. Sie ist durch eiserne Leisten, die mit verzierten Nägeln am Holz befestigt sind, in Rautenfelder geteilt. In diese sind kleine Platten aus getriebnem Eisenblech gelegt, auf denen zwei Muster immer wiederkehren: die kniende Maria mit einem nicht entzifferbaren Spruchband und der Verkündigungsengel, auf dessen Spruchband die Worte: ave Maria zu lesen sind.

Derselbe Türbeschlag hat sich, soweit mir bekannt, in Nürnberg noch dreimal erhalten: im Scheurlschen Haus Burgstraße 10[1]), im Rathaus und im Raum 32 des Germanischen Museums.

Von den drei Glocken, die im Turm hängen, ist die mittlere die älteste. Sie stammt offenbar noch aus der vorreformatorischen Zeit, denn sie trägt am obern Rand in gotischen Buchstaben die Inschrift: ave Maria gracia plena a. o. Die kleine Glocke kam 1812 als Ersatz für eine zersprungne von der Moritzkapelle hieher. Auf ihr stehen in lateinischer Schrift die Worte: Gott allein die Ehr. G. H. 1626. Die große Glocke endlich wurde 1905 gestiftet. Die Umschrift des obern Rands lautet: Ernst Lenz goß mich 1905. Zwischen die einzelnen Worte sind die Symbole der vier Evangelisten eingefügt. Den Mantel ziert die Figur des Evangelisten Johannes. Auf der rückwärtigen Seite ist zu lesen: Es ist vollbracht. 1905. Heinrich Zierlein † 1900. Anna von der Heyden † 1901. Johanna Heintz † 1903.

1) Dr. Schulz, Nürnbergs Bürgerhäuser S. 177 f. Abb. 250.

3. Die Erneuerungen der Kirche während der letzten vier Jahrhunderte.

Nach der Einführung der Reformation begannen die rechtlichen Verhältnisse des Pfarrers in St. Johannis sich allmählich zu ändern. Bisher war er lediglich als exponierter Kaplan von St. Sebald mit der Seelsorge im Siechkobel betraut. Jetzt wurden die Grundlagen der zukünftigen Pfarrei gelegt. Der Pfarrbezirk war zwar noch wenig ausgedehnt und umfaßte außer dem Siechkobel und dem Johannisbauernhof nur die Dörfer Thon, Kleinreuth und Großreuth hinter der Veste. Auch waren die pfarrlichen Rechte noch stark beschränkt. Es gab hierüber manche Meinungsverschiedenheit zwischen den Pfarrern von St. Sebald und St. Johannis, bis endlich 1809 St. Johannis selbständige Pfarrei wurde.

Die Bedürfnisse der werdenden Gemeinde machten 1587 die Aufstellung einer Kanzel nötig. Im pfarramtlichen Trauregister von 1644 wird sie die „Gewandschneiderische" genannt; also war sie wohl eine Stiftung dieser Familie. Sie befand sich in der Mitte der Südwand des Schiffs. 1664 wurde sie erneuert oder durch eine neue ersetzt[1]), mußte 1870 einer neugotischen weichen, diente aber bei der Errichtung der jetzigen Kanzel als Vorbild. Zwei Schnitzereien haben sich von ihr bis heute erhalten: die Taube des hl. Geistes und die Figur des Auferstandnen mit der Kreuzesfahne. Beide sind wieder wie früher zum Schmuck des Kanzeldeckels verwendet. Ihr künstlerischer Wert ist nicht sehr groß. Die Christusstatue ist im Ausdruck matt, in der Haltung geziert.

1) Trechsel, a. a. O. S. 807.

Eine Umgestaltung im Innern erfuhr die Kirche dadurch daß sie nach Auflassung der Kirchhöfe innerhalb der Ringmauern der Stadt auch als Begräbniskapelle benützt wurde. Allmählich reihte sich Gruft an Gruft. Ihre hohen Grabsteine engten den Raum im Schiff schließlich so sehr ein, daß für die Gottesdienstbesucher anderweitig Platz geschaffen werden mußte. Man baute daher an die West- und Nordwand zwei Holzemporen übereinander. Wann dies geschah, konnte ich nicht feststellen. Die Hausordnung des Siechkobels von 1571[1]) erwähnt sie schon und weist auf ihnen den Kranken besondere Bänke an. Ihr jetziges Aussehen mögen sie aber erst im 17. Jahrhundert, vielleicht im Zusammenhang mit der Kirchenerneuerung von 1683/4 bekommen haben.

In welchem Jahr die Kirche erstmalig mit einer Orgel ausgestattet wurde, ist unbekannt. 1676 trat an die Stelle der bisherigen eine neue, größere, die sieben Registerzüge besaß. Nach der Beschreibung Trechsels[2]) war sie schwarz gestrichen und mit vergoldeten Leisten und Schnörkeln verziert. Über den Tasten stand der Spruch: Laudate Dominum! (Lobet den Herrn!). Der Spieltisch war in die Emporbrüstung eingefügt und an ihm waren die drei Wappen der Stadt und das des damaligen Pflegers angebracht. Diese vier Wappen sind der einzige Rest, der übrig blieb, als 1884 die jetzige Orgel aufgestellt wurde; sie sind jetzt an der Brüstung der unteren Empore aufgehängt.

Mittlerweile zeigten sich am Kirchengebäude Schäden, die beseitigt werden mußten. Die Baulast hatte die Stadt

1) Stadtarchiv Nürnberg J 9.

2) a. a. O. S. 814.

Nürnberg; Kirchenpfleger war der jeweilige Stadtrichter. Johann Hieronymus Imhoff berichtete 1649[1]) dem Rat, daß die Kirche ausgebessert werden müsse und legte einen Kostenvoranschlag des Almosbaumeisters Georg Wolff vor, der leider nicht mehr zu finden ist. Aus der Siechkobelrechnung von 1648/9 erfahren wir wenigstens andeutungsweise, daß der Giebel baufällig geworden war; denn die Rechnung weist eine Ausgabe von 15 Gulden auf, die für das Übersteigen des Daches, für die Fassung des Giebels mit Eisen, für 200 Ziegeln und für 25 Mauersteine bezahlt wurden.

Damit war aber noch keine gründliche Abhilfe geschaffen. Denn schon am 10. Mai 1680 übergab Johann Leonhard Fürer dem Rat ein „Memorial", das von einem „gefährlichen schad" redete. Das Bauamt wurde nun zu einem „Bericht und Überschlag" aufgefordert, und als dies geschehen war, wurde am 5. Juni befohlen, „mit der Vergrößerung dieses Gebäues in Ruhe zuzusehen und allein die unumbgängliche reparation und Bewahrung des Daches und Gemäuers mit den geringsten Kosten vorzunehmen". Jedoch schien man es mit der Ausführung dieses Beschlusses nicht sehr eilig gehabt zu haben. Am 19. April 1683 mußte der neue Pfleger, Georg Gabriel Paumgärtner, an die „hohe Notdurfft des Reparierens der schadhafften Kirchen" erinnern. Endlich genehmigte man den Voranschlag mit 680 Gulden Baukosten. Darnach sollte „die ganze schadhafte Seite an der Kirche abgetragen, nach dem Grunde gesehen und die Mauer von neuem aufgerichtet werden". Hiebei kann es sich nur um

1) Vergl. hiezu und zum folgenden die Ratsverlässe im Kreisarchiv Nürnberg.

die Westwand gehandelt haben. Denn hier finden sich Zierglieder, die dem damaligen Stil entsprechen: zwei Schnecken an der Grundlinie des Giebeldreiecks und ein eichelförmiger Zapfen als Bekrönung der Spitze. Diese meine Annahme wird auch durch einen Vergleich der Abbildungen der St. Johanniskirche auf dem Titelblatt des 1684 erschienenen Buches: „Norischer Christen Freydhöfe" und in dem Trechselschen Werk von 1735 bestätigt: dort fehlen die Verzierungen noch, hier sind sie eingezeichnet.

Von Denkmalspflege hatte man damals im Rat der Stadt, wie es scheint, einen eigentümlichen Begriff. Im Juni 1650 wollte ein Herr Duca d'Amolfi aus Anlaß eines Festmahls einige „Stücke lösen lassen". Der Kirchenpfleger befürchtete, es könnte dadurch die Kirche beschädigt werden. Man beschloß — wahrscheinlich um es mit diesem hohen Herrn nicht zu verderben —: die Geschütze sollen so aufgestellt werden, daß „die zunächststehenden Gebau keines Schadens sich zu besorgen haben". Dem Pfleger aber bedeutete man als Ausweg, er könne ja die Kirchenfenster abheben lassen. Tags darauf wies dieser jedoch auf die hieraus entstehenden großen Kosten hin und empfahl dafür, es den Geschlechtern, „so ein Gedächtnis in den Fenstern haben", anheimzugeben, ob sie auf ihre Rechnung die Glasgemälde abnehmen lassen wollen. Dieser Vorschlag fand denn auch die Billigung des Rates.

Doch mag gerechterweise demgegenüber nochmals daran erinnert sein, wieviel gerade in diesen Jahren zur Verschönerung der Kirche geschehen ist.

Auf diesen Zeitraum reicher Ausgestaltung folgte eine mehr als hundertjährige Pause. Erst allmählich erwachte wieder

die Gebefreudigkeit. In den schon genannten „Miscellanea“ zählt Pfarrer K. Fr. Michahelles die der Kirche gemachten Zuwendungen auf. Von 1804 bis 1832 wurden einige neue Kirchenbänke, zwei Taufzeuge, ein Taufstischchen, Altarbekleidungen, Leuchter und mehreres andere gestiftet. Auch besserte man, wo sich Mängel eingestellt hatten. Wegen der Feuchtigkeit der Sakristei mußte dort mehrfach die Vertäfelung und der Fußboden erneuert werden; 1813 bekam sie einen eignen Ausgang. Im Frühjahr 1812 wurde die unbrauchbar gewordne kleinere Glocke versteigert und durch eine andere, die vormals in der Moritzkapelle hing, ersetzt.

Damals wurde auch ein hübsches Biedermeier-Rähmchen mit Ähren in der Kirche[1]) aufgehängt, das wegen seines Inhalts ortsgeschichtliche Bedeutung hat und an die Teuerung von 1817 erinnert[2]). In diesem Jahr war nämlich die Witterung für das Gedeihen der Feldfrüchte äußerst ungünstig. Auf Sturm und Regen folgte zuerst eine mehrwöchige Kälte, dann große Trockenheit. Doch konnte am 21. Juli der erste Erntewagen von den Johannisfeldern feierlich eingeholt werden. Pfarrer Michahelles hielt eine Ansprache und die große Volksmenge, die sich eingefunden hatte, sang frohen Herzens mit der Schuljugend, als sie den Choral „Nun danket alle Gott“ anstimmte. Einige Ähren verwahrte man unter Glas und schrieb dazu: „Zum dankbaren Andenken an das im Jahre der Teurung 1817 von den Johannisfeldern am 21. Juli angesammelte erste Korn“.

---

1) In der westlichen Hälfte der Nordwand.
2) Michahelles, a. a. O. S. 185.

Ein Glaskästchen in der Nähe dieses Rähmchens birgt seit langem eine Brautkrone, über deren Herkunft wir nicht unterrichtet sind. Auch in den Trauungsbüchern des Pfarramts ist nichts darüber zu lesen. Trechsel erwähnt sie noch nicht. Nach der mündlichen Überlieferung soll sie von einer Braut getragen worden sein, die während der Hochzeit vom Schlag getroffen wurde.

Hatte Pfarrer Michahelles sich bisher schon um die Ausschmückung der Kirche bemüht, so hielt er es im vorletzten Jahrzehnt seiner langen Amtstätigkeit für wünschenswert, wenn nun das Kircheninnere im ganzen einer Renovierung unterzogen würde. 1834 wurde dieser Plan ausgeführt. Im pfarramtlichen Jahresbericht, den er dem Dekanat vorlegte[1]), schreibt er darüber folgendes: „In den Monaten Juli bis September wurde eine Reparatur des Innern der hiesigen Kirche durch magistratische Veranstaltung und auf Kosten des Kultus-Stiftungsvermögens vorgenommen und zwar in der Art: 1. daß das ganze Innere der Kirche einen neuen Anstrich erhielt und namentlich das Mauerwerk einen steinfarbigen, das äußere Täfelwerk der Emporkirche und des Plafonds der Kirche einen silberfarbigen mit bronzefarbigen gotischen Verzierungen nach Anordnung des Architekten Heideloff; 2. daß die verschiedenen Malereien an den drei Altären nebst den an denselbigen angebrachten Figuren von Bildhauerarbeit, die übrigen in der Kirche befindlichen Gemälde und Monumente respektive durch den Maler Fueß und durch den Vergolder und Bronzearbeiter Cramer gereinigt und restauriert worden sind; 3. die Kanzel und der Schall-

1) In der alten Dekanatsregistratur im Sebalder Pfarrhof.

deckel erhielten ebenfalls einen neuen, maserholzartigen Anstrich und Bronzierungen der Leisten und der übrigen Verzierungen. 4. Zuletzt wurde die Orgel repariert, vom Staub gereinigt und rein gestimmt. — Die Gottesdienste wurden während dieser Zeit in Hl. Kreuz gehalten. Am 28. September fand wieder der erste Gottesdienst in der Kirche statt."

Daneben wurden, wie die Kirchenstiftungsrechnungen ausweisen, noch andre Arbeiten ausgeführt[1]). So waren dem Glaser 145 fl. zu entrichten; damals wurden nämlich die Glasmalereien, die bisher auch auf die Fenster des Langhauses verteilt waren, in den Chorfenstern gesammelt und außen mit Schutzgittern versehen.

Wegen der Reinigung der Altar- und Tafelgemälde wurde zuerst mit dem Maler Engelhard verhandelt. Er erklärte zwar, daß er sich damit eigentlich nicht befasse, da er nur für die Kunst lebe und wirke; doch, da er der einzige sei, dem man ohne Gefahr die Ausführung übertragen könne, weil er sich ganz in den Geist der alten Meister hineinzudenken vermöge, wolle er für 200 fl. das „Altdorfsche Gemälde" und das „aus der Wolgemuthschen Schule" reparieren. Nach dem Urteil des Kunstschuldirektors Reindl verzichtete man aber auf seine kostbaren Dienste und übertrug die Arbeit den genannten Malern, die für die Erneuerung aller Gemälde nicht viel mehr bekamen, als jener für die beiden Altäre forderte. —

Heideloffs Einfluß, der damals so vielen Kirchen verderblich wurde, reichte glücklicherweise nicht weiter. Nur noch

1) Die Belege für die weitre Darstellung befinden sich in der Registratur der Kirchenverwaltung.

das Döbschützsche Grabmal mußte sich eine Bronzierung gefallen lassen. Den Bronzeton hielt er ja für die einzige Farbe, die über dem wechselnden Zeitgeschmack stehe. Sein Vorschlag, auch den großen Kruzifixus zu bronzieren, blieb unausgeführt. —

Eine Photographie aus dem Jahr 1869[1]) läßt uns das Innere der Kirche sehen, wie es sich nach dieser Renovierung darstellte.

Auch das Äußere der Kirche erforderte schließlich noch eine Reparatur.

Im Januar 1840 hatte der Sturmwind wieder einmal, wie schon 1628 und 1691, den Kirchturm schwer beschädigt. Bei näherer Untersuchung stellte sich heraus, daß das ganze Holz- und Sparrenwerk morsch sei und erneuert werden müsse. Die Kosten, die sich auf 545 fl. beliefen, wurden durch eine Umlage gedeckt, deren Einhebung bei manchem auf Widerspruch stieß.

Einschneidender waren die baulichen Änderungen, die während der Wirksamkeit des Pfarrers Tretzel ausgeführt wurden. In den letzten Jahrzehnten zuvor hatte sich hinsichtlich der Pfarrverhältnisse vieles geändert: am 21. Juli 1807 wurde, nachdem die letzten sieben Kobelweiber ins Hl. Geistspital verbracht waren, der Siechkobel versteigert; in dem Gebäude wurde eine Wirtschaft (zum schwarzen Adler) betrieben, bis es um 1890 zum Friedhof angekauft und abgebrochen wurde. Am 5. November 1809 wurde St. Johannis zur Pfarrei erhoben und damit aus dem Verhältnis zu St. Sebald gelöst. Am 3. November 1835 bildete sich eine

1) Tafel 10.

eigne Kirchenverwaltung. Zuvor hatte die Gemeindeverwaltung St. Johannis die Pflegschaft geübt; nach der Einverleibung des Pfarrbezirks in das Stadtgebiet (1825) war sie auf den Magistrat übergegangen. Dieser lieferte ein Kirchenvermögen von nur 50 fl. ab. Die Grundstücke und Rechte scheint man der allgemeinen Wohltätigkeitskasse zugewiesen zu haben[1]). Der Magistrat behielt sich das Eigentums- und Patronatsrecht an der Kirche zunächst noch vor. Seit 15. August 1854 endlich steht St. Johannis unter der Verwaltung des allgemeinen protestantischen Kirchenvermögens. Bei der Übernahme wurde folgendes ausbedungen: 1. die Kirche ist in gutem baulichen Zustand zu erhalten; 2. innerhalb zehn Jahre ist ein neues Pfarrhaus zu bauen oder anzukaufen. Das bisherige, südöstlich der Kirche gelegen, wurde wegen einer notwendig gewordnen Vergrößerung des Friedhofs abgerissen.

Zuerst sorgte Pfarrer Tretzel für die Erfüllung der zweiten Bedingung. Nachdem viele Schwierigkeiten überwunden waren, konnte er am 22. Dezember 1864 ins neue Haus einziehen. Während der Verhandlungen steigerte sich auf Seiten der Kirchenverwaltung die Gereiztheit gegen Pfarrer Tretzel immer mehr, so daß, als er eine etwa dreißigjährige Linde umsägen ließ, um den Pfarrgarten ertragsreicher zu machen, gegen ihn ein Gerichtsverfahren wegen Baumfrevels beantragt wurde.

Nach alledem leuchtet ein, daß Tretzel für seine Kirchenerneuerungspläne, mit denen er seit 1867 hervortrat, nicht viel Geneigtheit zu erwarten hatte. Es handelte sich ihm haupt-

1) Hilpert, Geschichte der Entstehung und Fortbildung des prot. Kirchenvermögens der Stadt Nürnberg S. 58, 68 f. und die Pfarrbeschreibung des Pf. Hans Werner in Beilage 6.

sächlich um die Instandsetzung der Kirchenbänke und die Verlegung der Kanzel an das Südosteck des Langhauses. Nur vorübergehend tauchte auch der Wunsch auf, die Sakristei um acht Fuß zu verlängern, damit der Geistliche einen besondern Raum für sich habe. —

Die Kirchenbänke waren nach dem Bericht vom 3. Juni 1867 „so morsch, daß weder Band noch Nagel daran hielt und die Kirchengäste in Gefahr standen, ihre Kleider zu zerreißen, oder, wie an Karfreitag geschehen, während des Gottesdienstes mit samt der zerbrochenen Bank hinzufallen". Die Kirchenverwaltung verschob die Ausführung der Arbeiten immer wieder, bis sie von der Regierung, die zu Hilfe gerufen worden war, im April 1869 dazu gezwungen wurde. Nun aber gabs ein neues Hindernis: Pfarrer Tretzel verwahrte sich dagegen, daß nur die Bänke erneuert und nicht auch die Kanzel versetzt wurde. Beides hing nämlich aufs engste zusammen. Bisher war die Kanzel in der Mitte der Südwand des Langhauses aufgestellt und auf drei Seiten von Bänken umgeben. Das hatte manche Anzuträglichkeiten im Gefolge, namentlich wenn der Geistliche am Altar stand. Durch die vom Pfarrer Tretzel vorgeschlagene Änderung sollten nicht nur diese Mißstände beseitigt, sondern auch für die allmählich zahlreicher gewordnen Pfarrkinder Sitzplätze gewonnen werden. Schon 1811 hatte man aus diesem Grund die Grabsteine aus der Kirche wegnehmen lassen[1]). Aber die Verwaltung verschloß sich diesen Vernunftgründen. Diesmal mußte sogar das Kgl. Staatsministerium eingreifen, das am 14. Dezember

1) Michahelles, Miscellanea S. 146.

1869 die Versetzung der Kanzel guthieß. Dieser Entschließung trat nun die Kirchenverwaltung einstimmig bei. Schreiner Grünstäudel wurde beauftragt, unter Mitwirkung des Professors Ortwein einen passenden Entwurf vorzulegen, der am 7. Juli 1870 Allerhöchst genehmigt wurde. Die Kanzel wurde nach dem Grundsatz der Stilreinheit in neugotischem Stil ausgeführt. Die Treppe erhob sich gleich links von der Sakristeitüre und schmiegte sich um den Chorpfeiler. Die Figur des auferstandnen Christus wurde wieder auf den Schalldeckel gesetzt und an der Unterseite die Taube des hl. Geists befestigt.

Während der Aufstellungsarbeiten erkannte Pfarrer Tretzel, daß die Kanzel zu eng sei und südlich zu tief in der Mauer stecke; auch die Richtung des Kanzelpults parallel zur Mauer (und nicht in der Diagonale des Schiffs) beanstandete er vom Standpunkt des Predigers aus; er nannte sie geradezu einen Eckschrank. Er und der Kirchenvorstand baten vergebens die Kirchenverwaltung um Abstellung der Mängel. Einige Tage später wandte er sich mit der gleichen Bitte an die Regierung. Gleichwohl vollendete der Schreiner die Kanzel. Aber Pfarrer Tretzel beruhigte sich nicht damit. Die Regierung und das Konsistorium Ansbach stellten sich auf seine Seite. Am 29. Oktober 1872 erging eine Regierungsentschließung, die der Kirchenverwaltung, die sich bisher gegen alle weiteren Unkosten verwahrt hatte, zu verstehen gab, daß „die von Pfarrer Tretzel beantragte Änderung nicht allein zweckmäßig, sondern geradezu notwendig sei; sie habe die Kosten zu tragen, wenn sie nicht das Anerbieten des Pfarramts, durch freiwillige Gaben die erforderlichen 90 fl. aufzu-

bringen, annehmen wolle". Unter Professor Eberlein wurde durch den Schreiner Fischer endlich der gewünschte Zustand herbeigeführt.

Unterdessen waren noch andere Arbeiten vollendet worden: die Altäre und Bilder wurden gereinigt, die zwei Seitenaltäre auf neuen hölzernen Kästen aufgestellt; Burgschmiet schnitzte einen gotischen hölzernen Tauf„stein", die Emporen bekamen neue Bänke. Das Kreuz vom Friedensbogen wurde (samt diesem) abgenommen und hoch oben an der Südwand aufgehängt; die gänzliche Entfernung desselben, dem man keinen Kunstwert beimaß, unterblieb auf Einspruch der Familie Imhoff. Auch der Turm wurde repariert und mit Schiefer gedeckt (1867). Endlich wurde mit Genehmigung der Regierung im Spätherbst 1870 der Aufgang zur untern Empore verbessert. Bisher ging im Nordwesteck des Schiffes eine Wendeltreppe von unten bis auf den Dachboden. Jetzt wurde nach dem Plane des Baurats Solger außen an der Westwand von Norden her eine hölzerne, gedeckte Treppe zur untern Empore hinaufgeführt. Die alte Wendeltreppe wurde, soweit sie damals noch stehen blieb, später stückweise durch Neubauten ersetzt.

So war Pfarrer Tretzel unausgesetzt und trotz der Widerstände, die er zu überwinden hatte, unermüdlich für die Verbesserung der St. Johanniskirche tätig, und was er erreichte, muß vom praktischen Standpunkt aus tatsächlich als solche anerkannt werden.

Naturgemäß verlaufen die nächsten Jahrzehnte ruhiger. Unter Pfarrer Seiler (1876—1889) wurde 1884 die jetzige Orgel mit ihrem neugotischen Gehäuse durch den Orgelbauer

Bittner aufgestellt. Die Orgelempore mußte hiefür auf 4 Meter verbreitert werden. Damals wurde auch die Erbauung der Filialkirche St. Matthäus für die östlich der Nebengasse (jetzt Pilotystraße) liegenden Teile des Pfarrbezirks beschlossen. Im November 1890 wurde sie eingeweiht. Mein Vater, Wilhelm Herold, konnte, nachdem er im Februar dieses Jahres in St. Johannis installiert war, zu seinem Bedauern eine Änderung der Baupläne nicht mehr herbeiführen; sie waren höhern Orts bereits genehmigt. Auch er sorgte für den Schmuck der Kirche, die ihm sehr ans Herz gewachsen war. Er verstand es, Stifter zu finden, die mehrfache Altar- und Kanzelbekleidungen in den verschiednen liturgischen Farben durch die Paramentenanstalt Neuen-Dettelsau herstellen ließen oder die Mittel zur Anschaffung von Kultusgeräten (Kelch, Ziborium, Abendmahlskannen, Taufzeug, Vortragkreuz bei Beerdigungen) gewährten. Auf seine Bitte ließ die Freiherrl. v. Löffelholzsche Familie 1898 das Fresko über der Nordtüre durch Christian Bär neu malen. — Damals kamen als Stiftung eines Johanniser Gartenbesitzers auch die beiden Johannesfiguren hinzu. Steinmetzmeister P. Süß fertigte sie nach größeren Vorbildern in der St. Sebald-Kirche. — Durch meinen Vater angeregt, stiftete und goß Erzgießer Lenz den bronzenen Kruzifixus des Hochaltarkreuzes. Auf sein Betreiben wurde 1895 die Gasleitung in die Kirche gelegt, damit für die stark gewachsene Vorstadtgemeinde auch Abendgottesdienste abgehalten werden konnten. Die Ausführung seines Lieblingsplanes freilich, die Erbauung einer neuen, großen Pfarrkirche, verhinderte sein frühzeitiger Tod (1900).

Nur wenige Jahre, nachdem sein Nachfolger, Herr

Kirchenrat Volkert, das Pfarramt übernommen hatte (1901), begannen die Arbeiten der letzten Restaurierung. Pfarrer Karl Eichner in Wilhermsdorf, damals Hilfsgeistlicher in St. Johannis, darf für sich das Verdienst in Anspruch nehmen, sie durch Aufbringen eines großen Teils der Baukosten auf dem Weg freiwilliger Spenden ermöglicht und gefördert zu haben. Nach Begutachtung der Pläne durch das Kgl. Generalkonservatorium wurde sie unter Leitung des Architekten Will den Grundsätzen moderner Denkmalpflege entsprechend im Sommer 1905 durchgeführt: die Westseite der Sakristei erhielt einen etwa einen Meter breiten, organisch mit den bestehenden Mauern verbundnen Anbau, der die Kanzeltreppe aufnahm und durch eine Türe von der Sakristei aus zugänglich gemacht wurde. Am Gewölbesystem brauchte nichts geändert zu werden; nur der Kamin wurde umgestaltet. Die neue Kanzel, deren Schalldeckel wieder mit den Figuren des triumphierenden Christus und der Taube des hl. Geistes geschmückt wurde, gleicht in ihren frühbarocken Formen der i. J. 1870 aus der Kirche entfernten Vorgängerin. — Ferner wurden die Treppen zu den Emporen nunmehr ganz in einen turmartigen Anbau verlegt, der an der Westseite in Fachwerk aufgeführt wurde. Jede Empore bekam so ihren eigenen Ausgang, die untere nach Süden, die obere nach Norden. Auch der Glockenturm erfuhr eine Verbesserung: die äußere Form wurde beibehalten, aber das Fachwerk bloßgelegt, sein Dach wieder mit Ziegeln gedeckt, eine neue Glocke aufgehängt und eine Uhr mit Zifferblättern und Schlagwerk aufgestellt. — Gleichzeitig wurde das ganze Kirchengebäude baulich instandgesetzt und entfeuchtet und sonstige nötige und zweckentsprechende Veränderungen

vorgenommen. Der Anstrich im Innern wurde in der Weise ausgeführt, daß die Hausteine im Chor und an den Fenstern des Schiffes rotsandsteinfarbig getönt, die Mauerflächen weißgrau, die Holzteile graugrün gestrichen wurden. Sparsam angebrachte Linien sorgen für Gliederung und Leben. Die Fenster wurden, soweit sie nicht mit Glasgemälden ausgefüllt sind, mit neuen Butzenscheiben verglast. Die Sakristei erhielt eine stilvolle Inneneinrichtung. Alles in allem kostete die Renovierung etwa 34 500 Mk.

Erst im Frühjahr 1909 wurden die Altäre restauriert. Die hiefür nötige Summe von 2500 Mk. stellte das Kgl. Staatsministerium aus dem Dispositionsfond für außerordentliche Bedürfnisse des protestantischen Kultus zur Verfügung. Maler Wiedl in Nürnberg nahm die Reinigung vor, ersetzte die Öl- durch Glanzvergoldung, besserte die gesprungnen Stellen aus und strich die Hohlkehlen blau und rot. Durch denselben wurde Ende des gleichen Jahres die Bronzierung des Döbschützschen Grabmals abgebeizt und die ursprüngliche Bemalung wieder hergestellt.

Den letzten Schmuck erhielt die Kirche im Jahre 1913 die bisher leeren Flächen der Kanzelbrüstung wurden durch den bald darauf verstorbnen, schon genannten Maler Chr. Bär mit den Sinnbildern der Evangelisten bemalt. Als Vorbilder dienten ihm hiezu die Apostelfiguren der Predella des Topplerаltars in der Jakobskirche zu Rothenburg o. T.

Bei der Gegenwart angelangt, endigen wir unsre geschichtliche Wanderung. Wir schließen damit zugleich ein langes, wichtiges Kapitel in der Geschichte der St. Johannis-

kirche. Schon ist Prof. Bestelmeyer in Charlottenburg am Werk, um die Pläne für eine neue große „Friedenskirche“ in St. Johannis zu schaffen; bald — so hoffen wir — wird sie geweiht werden können. Wenn dann am Weihetag die neuen Glocken erschallen, läuten sie der alten Johanniskirche den Feierabend ein. Nurmehr bei besonderen Gelegenheiten wird sie ihre Tore öffnen. Der Mittelpunkt des kirchlichen Lebens, den sie solange gebildet hat, ist sie nicht mehr. Aber ihr Kunstwert bleibt. In ungebrochener Kraft und unzerstörter Schönheit wird sie neben der jungen Tochter stehen. Möge sie noch lange den künftigen Geschlechtern den Kunstsinn frommer Vorfahren rühmen!

4. Beilagen.

Beilage 1.

Monumenta Boica XXX pars I. S. 216 f. Es ist hier von einer Mühle die Rede, die Heinrich VII. dem Deutschhaus-Spital in Nürnberg zuwendete (30. August 1234). Dabei kommt als Ortsbezeichnung der Ausdruck vor: de molendino apud Nuremberc sito inter salices et campum [= Weidenmühle], extendens se a civitate Nuremberc usque ad domum leprosorum in inferiore parte . . . vgl. Mummenhoff, Altnürnberg S. 81. — Derselbe Verfasser äußert in der „Festschrift zur Eröffnung des Neuen Krankenhauses der Stadt Nürnberg" 1898, S. 88 die Ansicht, der Siechkobel sei da gelegen, wo jetzt das Pfarrhaus von St. Johannis steht; er bezieht sich hiefür auf dem Etzlaub-Glockendonschen Stadtplan (abgebildet a. a. O. S. 117). Wenn hier das an der fraglichen Stelle stehende Haus als „Siechhaus" bezeichnet wird, so ist dies zweifellos ein Druckfehler oder eine Ungenauigkeit. Denn dieses Haus ist das Schießhaus, das 1863 auf Abbruch verkauft wurde, um dem neuen Pfarrhaus Platz zu machen. Eine Außenansicht der Kirche bei Trechsel, eine Planskizze in den Akten der Kirchenverwaltung Nürnberg (Fasz. 43, 21) und die in Beilage 6 mitgeteilte Pfarrbeschreibung des Hans Werner (um 1500) lassen deutlich erkennen, daß der Siechkobel westlich der Johanniskirche sich erhob, da, wo jetzt der neue und neuste Teil des Kirchhofs sich befindet.

Beilage 2.

„Extrakt aus dem Brieffbuch C 4 in grün Pergament gebunden, die Weihung des Kirchhoffs zu St. Johannis und die darauf stehende Capellen, St. Steffan genannt, betreffend.

Hernach folgt ein alter Brief, wenn der Kirchhof zu St. Johannes geweiht worden:

Gregorius der Neunt, Bapst, ein Knecht der Diener Gottes, erpeut seinem Erwirdigen Bruder Bischoff zu Bamberg seinen grus und bebstlichen segen. Es hab unns gebetten die Maister und die Brüder des Haus der Sunderſiechen zu Nurmberg, dieweil sie vorhaben ein Capellen, das wir welten verschaffen, das bey derselbig zu Irem gebrauch geweihet würd ein Kirchhof. Nu wir haben dich inn der sach wollen vernemen als ein Bischoff desselbigen orts und gebieten Dir unserm Bruder mit bebstlicher geschrifft erfindstu, das soviel daselbst in gemainer Versammlung leben, das sie würdig seien, solches zu haben, das Du dann dasselbige zuläst, doch yedermann gerechtigkeit on schäden. Geben zu Aguama in unseres Herrn 1238., aber unseres Bistumbs im 12. Jar."

[Kreisarchiv Nürnberg, S I L 201 Nr. 39.]

Beilage 3.

Die Ablaßbriefe sind im Original nicht erhalten. Die Salbücher des Siechkobels [Stadtarchiv Nürnberg J VII 4 und J VII 6ª] nennen nur den betreffenden Bischof ꝛc., das Jahr, die Größe des Ablasses und die Bedingung, an die er geknüpft ist. Ich gebe hier nur die Namen der Bischöfe ꝛc., und soweit angegeben das Jahr der Spendung; die Zusätze

in Klammern sind von mir; die Chronologie nach Gams, Series episcoporum.

Papst Gregor [IX. 1227—41]; Pyläus, ein Kardinal [?]; Johannes, Erzbischof von Prag [1364—1380] 1376; Waltherus, episcopus Bisungensis [?] 1277; Gottfried, Bischof von Passau [1282—85] 1285; H . . . [sic!], episcop. Sambrensis [?] 1255; Arnold, Bischof von Bamberg [?] 1287; Hylprant [von Moeren], Bischof zu Eichstädt [1261—79] 1274; Berchold von Leiningen], Bischof zu Bamberg [1257—85] 1274; Dyonisius, episc. Januensis [? vielleicht Schreibfehler für Taurinum, wo es 1270—89 einen Bischof dieses Namens gab] 1285; Leopoldus [von Gründlach], Bischof von Bamberg [1296—1303] 1303; Heinrich, episc. Wadlandensis de ordine fratrum minorum [?]; Albertus, O. fr. m., episc. insulae S. Mariae [?] 1282; Konrad, O. fr. m., Tullensis episc. [?] 1282; Lampertus, Bischof von Bamberg [1373—98] 1076 [Schreibfehler für 1376]. Außerdem werden summarisch noch 11 Bischöfe ohne Namen angeführt, die ebenfalls Ablässe gewährt haben.

Beilage 4.

„Extrakt aus dem Pfründbuch de anno 1511 Lit. A. fol. 234^{b}.

Nos Elisabeth, Dei gratia Romanorum regina, ad universorum tam presencium quam futurorum volumus noticiam pervenire, quod nos considerantes defectum, quem collegium Dominarum leprosarum ad St. Johannem extra muros Norimbergenses habuit in Divinorum officiis, ut idem defectus si non in toto, saltem in parte, valeat reformari, habito super eo consilio et consensu venerabilis Wulimigi, episcopi Bambergensi

necnon voluntate expressa honorabilis vivi Ottonis de Orlamunde, veri pastoris ecclesiae parochialis ad St. Sebaldum in Nuremberg, dedimus in remedium animae nostrae eidem collegio memoratarum Dominarum leprosarum ad St. Johannem extra muros Norimbergenses agros et prata in loco, qui vulgariter „Nideraltach" dicitur sita [bei Deggendorf?], quae pro nostris comparavimus denariis cum omnibus suis appendiciis et pertinenciis cuiuscumque censeatur nobis et cum pleno rerum dominico titulo proprietatis habenda et perpetua possidenta, sane quod dominae eiusdem collegii de manu sua annis singulis perpetuo de eisdem bonis ministrare debunt, plebano ad St. Sebaldum in Nuremberc, quicumque pro tempore fuerit, tres libras hallensium, pro quibus ipse plebanus per circulum anni una missa pro qualibet hebdomada in praedicta St. Johannis capella celebrari per familiam suam tenebitur procurare; hoc nihilo minus intercluso, quod si plebanus, quicumque pro tempore extiterit, in hac videretur remissus, ita, quod illam missam, prout dictum est, singulis septimanis neglexerit procurare, extunc consilium civitatis Norembergensis cum consilio procurationis eiusdem consilii apud alios, ubi magis expedire et convenire videbitur, pro eisdem hallen. procurandi ipsi collegio illam missam, quiescente contraditione qualibet, habebunt plenam et liberam potestatem. In cuius testimonio sigillum nostrum diximus presentibus appendendum. Datum ao. 1307 sabbatho post Nicolai.

(Das Original liegt bei einem Pfleger des Gotteshauß und Sonderſiechen zu St. Johannis.)"

[Stadtbibliothek Nürnberg, Nor. H. 155.]

Beilage 5.

„Item da man zalt von Cristus gepurt 1382. Jahr da wart geweicht die Capell zu sant Johans, die da ligt vor der Stat zu Nuremberg von dem erwirdigen Ertzbischoff, der da hieß Heinricus de Orificensis zu Halsbrunn an dem nechsten sunntag vor Sunbenden; also ist auch fürbaß die kirchweih ewiglich gelegt; und der altar im chor ist geweicht worden in die ere der hernach geschrieben heiligen, Sant Johans des Tauffers, Sandt Johans des evangelisten, Sandt Cristoffen, Sandt Anthoni, Sandt Franzissen, Sand kathrein, Sant Margarethen und Sand Elspeten.

„Item da man zalt von Cristus gepurt 1395. jar da wart der gotsacker bei sandt Johans anderweit geweiht und die Cappel und der altar zum ersten mal geweiht in der ere der heiligen hochgelobten dreivaltigkeit und der heiligen zwelff poten, Sandt Pauls und des heiligen ersten Martrers Sandt Stephans und des heiligen Bischoffs und martrers Sant Valentein und des heiligen pischoffs sandt Otto und auch in der ere der XI tausend meyde, von dem weihbischoff von Bamberg, der do heist Errigerus und war ein erzbischoff, an dem nechsten Suntag vor sandt michelstag und also sol die kirchweih fürbaz ewiglichen bleiben."

[Stadtarchiv Nürnberg J VII 4 und J VII 6a.]

Beilage 6.

Die Pfarrbeschreibung des H. Werner.

„Johannes Werner namens Nurembergensis est possessor beneficii Capelli St. Johannis baptiste et St. Johannis evangeliste in suburbio Nurembergensi. —

Das hauß mit hoff und dreien clainen heußlin und einer ſtallung iſt gelegen zwiſchen dem gotzacker und dem kirchhoff der capellen Sanct Johanſen und gegen den mittentag hat die pfründt einen paumgarten bei einem halben morgen oder weiter, und dieſer garten gegen den nidergang der ſonnen ſteſt er an des Cobels garten und gegen mitternacht rürt er an den gotzacker.

Von dißem allem iſt der beſitzer der pfründt niemand nichts ſchuldig zu geben an jerlich Zinß und dergleichen.

[Nun werden im einzelnen die Erträgniſſe der Güter in Pahres bei Neuſtadt a/Aiſch, Hagen bei Kammerſtein und Pfaffenhofen bei Roth aufgezählt; insgeſamt beträgt die Einnahme:

18 Simra Korn; $6^1/_2$ Simra Hafer; $^3/_8$ Ltr. Wein, 69 Käſe (oder 8 ₰ für das Stück), 12 Herbſt- und $10^2/_3$ Faſtnachthühner.]

Sunſt hab ich kain ewig geld auff zu hebenn, dan auß dreyen heußlein obgemelt, in dem hoffe bei dem pfründthauß auß zweien 4 florin, und auß einem jerlich ein florin.

Ich mag die wochen meeß leſen, nachdem und ich geſchickt pin. Am Suntag leß ich ein meeß und ſenge dem weichprunnen. Diſe meß gehört dem Cappellan zw ſandt Sebold zw, aber ſy wollen oder mügen ir nitt leſen. Nun iſt ſie mir auffgeleget und ein pfleger von ſandt Johanſen gebe mir jerlich 12 ₰ davon und ich und jedlicher vicarier zw ſandt Johanſen iſt die nitt ſchuldig zu leſen. Item der Vicarier zw ſandt Johannſen iſt nit ſchuldig, in beſunderhait jartag zu haltenn.

Item ein Vicarier zu sandt Johansen hatt nitt in besunderhait kelch, pacem oder meßgewont, oder dergleichen meßgewont in die pfründ gehörig. Diſes alles hatt ein pfleger zu Sandt Johansen in sein gewalt oder ein hoffmaiſter daſelbſt, an eins pflegers ſtat; und der hoffmaiſter zu St. Johansen beſchlieſt das alles in die Sakriſtei und wenn ein Vicarier zu sandt Johansen will meß leſen, ſo iſt der hoffmaiſter im ſchuldig, kelch und meßgewont zu leihen und zu der meeß miniſtrieren." — [Kreisarchiv Nürnberg, D 1892.]

Hans Werner, der Verfaſſer dieſer Pfarrbeſchreibung, hat ſich auch durch ſeine mathematiſchen und aſtronomiſchen Studien und Schriften hervorgetan; vgl. über ihn: Jöcher, Gelehrtenlexikon S. 1903; Doppelmayr, Hiſtor. Nachrichten von den Nürnbergiſchen Mathematicis und Künſtlern (1730) S. 31; Feſtſchrift zur 65. Verſammlung der Geſellſchaft deutſcher Naturforſcher und Ärzte in Nürnberg 1892: Günther, Exakte Wiſſenſchaften S. 13 f.; Wachter, General-Perſonal-Schematismus der Erzdiözeſe Bamberg S. 542; Reicke, Geſchichte der Reichsſtadt Nürnberg S. 703. — Als ſein Todesjahr wird immer fälſchlicherweiſe das Jahr 1528 angegeben. Nach dem Großtotenläutbuch von St. Sebald (im Germ. Muſeum) Bl. 15 wurde er aber im 2. Vierteljahr von 1522 beerdigt. Auch erwähnt eine Urkunde vom 5. Mai 1523 (Kr.-Archiv Nürnberg, Rep. 88 S. 275 Nr. 463) die bereits erfolgte Vollſtreckung ſeines Teſtaments. Endlich wird in einem Ratsverlaß vom November 1524 Burkhard Preuninger als derzeitiger Beneſiziat in St. Johannis genannt.

5. Literaturnachweis.

Trechsel, Verneuertes Gedächtnis des Nürnbergischen Johanniskirchhofs. 1735.

Norischer Christen Freydhöfe Begräbnis. 1684.

Hirsch-Würfel, Diptycha ecclesiarum in oppidis et pagis Norimbergensibus. 1759 ff.

Müllner, Annales 1618.

Pastorius, Franconia rediviva 1702.

von Murr, Beschreibung der vornehmsten Merkwürdigkeiten des H. R. Reichs freyen Stadt Nürnberg. 1778.

Michahelles, Merkwürdigkeiten des St. Johanniskirchhofs. 1830.

Rettberg, Nürnbergs Kunstleben. 1854.

Reicke, Geschichte der Reichsstadt Nürnberg.

Schrötter, Geschichte der Stadt Nürnberg.

Rée, Nürnberg. (Berühmte Kunststätten. 5.)

Monumenta Boica. XXX (pars I).

Mummenhoff, Festschrift zur Eröffnung des Neuen Krankenhauses der Stadt Nürnberg. 1898.

Wachter, General-Personal-Schematismus der Erzdiözese Bamberg. (1007—1907.)

Geyer, Zur Geschichte der Adam Kraftschen Stationen. (Rep. f. Kunstwissenschaft 28.)

Die Chroniken der fränkischen Städte: Nürnberg I. 1862.

Lippmann, Zeichnungen von Albrecht Dürer in Nachbildungen. 1888.

Herold, Altnürnberg in seinen Gottesdiensten. 1890.

Gümbel, Meister Heinrich der Parlier d. A. und der Schöne Brunnen. (Jahresbericht d. histor. Vereins f. Mittelfranken 1906.)

Dehio, Handbuch der deutschen Kunstdenkmäler.

Graf Pückler-Limpurg, Die Nürnberger Bildnerkunst um die Wende des 14. und 15. Jahrhunderts. (Studien zur deutschen Kunstgeschichte Heft 48.)

Die Sebalduskirche in Nürnberg, herausgeg. vom Verein für Geschichte der Stadt Nürnberg.

Rée, Führer durch die Sebalduskirche in Nürnberg. Kunstchron. 23. (1887/8.)
Thode, Die Malerschule von Nürnberg im 14. und 15. Jahrhundert in ihrer Entwicklung bis auf Dürer dargestellt. 1891.
Gebhardt, Die Anfänge der Tafelmalerei in Nürnberg. (Stud. z. deutsch. Kunstgesch. Heft 103.)
Derf., Das Triptychon in der St. Johanniskirche in Nürnberg. (Rep. f. Kunstw. 30.)
Burger, Handbuch der Kunstwissenschaft: Deutsche Malerei 1914 ff.
Bach, Der angebliche Malername Hans Peurl auf Nürnberger Tafelgemälden des 15. Jahrhunderts. (Rep. 32.)
Gümbel, Nürnberger Malernamen der Meister- und Bürgerbücher und der Steuerlisten. (Rep. 29.)
Biedermann, Geschlechtsregister des Nürnberger Patriziats.
Traugott Schulz, Von der historischen Ausstellung in Nürnberg 1906 (Zeitschr. f. christl. Kunst 19).
Dörnhöffer, Beiträge zur Geschichte der älteren Nürnberger Malerei. (Rep. 29.)
Graf Pückler-Limpurg, D. Pfenning und der Tucheraltar zu Nürnberg. (Kunstchronik, Neue Folge 12.)

Bergau, Veit Stoß (in Dohme, Kunst und Künstler, Nr. 36).
Lübke, Geschichte der Plastik. II.
Otte, Handbuch der kirchlichen Archäologie.
Daun, Beiträge zur Stoß-Forschung. 1903.
Loßnitzer, Veit Stoß, die Herkunft seiner Kunst, seine Werke und sein Leben. 1912.
Rauch, Die Trauts. (Stud. z. deutsch. Kunstgesch. Heft 79.)
Liefmann, Kunst und Heilige.
Klassiker der Kunst: Dürer.
Gatterer, Historia genealogica Dominorum Holzschuherorum. 1755.
von Holzschuher, Nachrichten über die Kapelle auf dem Gottesacker zu St. Johannis. 1788.

Rée, Wanderungen durch das alte Nürnberg. 1889.
Traugott Schulz, Die Johanniskirche in Nürnberg nach ihrer Wiederherstellung. (Süddeutsche Bauzeitung 1907. Nr. 12.)
Schmidt. (Rep. 13.)
Friedländer, Albrecht Altdorfer, der Maler von Regensburg. 1891.
Posse, Die Gemälde des Kaiser Friedrich-Museums in Berlin. 2. Bd.
Katalog der Gemälde-Sammlung des Germanischen National-Museums
Thieme-Becker, Künstlerlexikon.

Josephi, Die Werke plastischer Kunst im Germ. National-Museum.

Hefner, Bayerischer Adel.

Hampe, Nürnberger Ratsverlässe über Kunst und Künstler im Zeitalter der Spätgotik und Renaissance.
Zeidler, Achthundertjähriger Stammbaum des Grafen zu Mansfeld.
Jöcher, Gelehrtenlexikon.
Größler-Brinkmann, Bau- und Kunstdenkmäler des Mansfelder Seekreises.
Dies., Bau- und Kunstdenkmäler des Mansfelder Gebirgskreises. (Heft 18 u. 19 der Bau- und Kunstdenkmäler der Prov. Sachsen.)
Niemann, Geschichte der Grafen von Mansfeld.

Tr. Schulz, Hans Werner, ein Beitrag zur Geschichte der Plastik der deutschen Spätrenaissance. (Mitteilungen aus d. Germ. National-Museum. 1909.)
Kneschke, Neues allgemeines deutsches Adelslexikon.
Sinapius, Curiositäten des schlesischen Adels. 1720.
Tyroff, Neues adeliges Wappenwerk. 1805.
Stammbuch des Adels. 1860.

Doppelmayr, Historische Nachrichten von den Nürnberger Mathematicis und Künstlern. 1730.
Wernicke, Zur Nürnberger Künstlergeschichte. (10. Heft des Ver. f. Gesch. d. Stadt Nürnberg.)
A. Schultz, Untersuchungen zur Geschichte der schlesischen Malerei. 1882.

Müller-Singer, Allgemeines Künstlerlexikon. 1896.
Bode, Studien zur Geschichte der holländischen Malerei.
Nagler, Neues allgemeines Künstlerlexikon.

Gerlach, Bronzeepitaphien.
Katalog der historischen Ausstellung der Stadt Nürnberg auf der Jubiläums-Landes-Ausstellung 1906.
Loserth, Wie Steiermark, Kärnten und Krain katholisch wurden. Preuß. Jahrbücher 133.
Fontes rerum Austriacarum. Band 58 und 60.
Clauß, Verzeichnis österreichischer Exulanten. (Beiträge zur bayer. Kirchengeschichte 1906.)
Allgemeine deutsche Biographie, Band 36. Artikel: Stubenberg.
Wurzbach, Biographisches Lexikon, Band 40.
Hübner, Genealogische Tafeln.
Schmutz, Historisch-topographisches Lexikon von Steyermark.
Herrmann, Johann von Schwarzenberg, ein Beitrag zur Geschichte des Criminalrechts und der Gründung der prot. Kirche. 1841. (S. 64 ff.)
Schornbaum, Die Stellung des Markgrafen Kasimir von Brandenburg zur reformatorischen Bewegung in den Jahren 1524/7. 1900.
Allg. deutsche Biographie, Band 33. Artikel: Schwarzenberg.
Roth, Einführung der Reformation in Nürnberg. 1885.

Tr. Schulz, Nürnbergs Bürgerhäuser.

Hilpert, Geschichte der Entstehung und Fortbildung des prot. Kirchenvermögens der Stadt Nürnberg. 1848.
Eichner, Bericht über die im Jahre 1905 erfolgte Wiederherstellung der St. Johanniskirche in Nürnberg. 1906. (10 Seiten.)

Gams, Series episcoporum.
Will, Gelehrtenlexikon.
Festschrift zur 65. Versammlung deutscher Naturforscher und Ärzte in Nürnberg. 1892.

Das Titelbild zeichnete Kunstmaler Fr. Trost d. J. in Nürnberg.

Die Clichées wurden von F. Bruckmann, A.-G., München hergestellt; die Photographien hiezu lieferte für Tafel 1 Phot. Kaufmann in Bremen, für die andern Tafeln Phot. M. Stich (vormals F. Schmidt) in Nürnberg.

Die Genehmigung zur Veröffentlichung der Tafeln wurde von der Bremer Kunsthalle für Tafel 1, vom Germanischen National-Museum für Tafel 9 und von der Verwaltung des prot. Kirchenvermögens Nürnberg für die übrigen Tafeln nachgesucht und gewährt.

Druckfehler:

S. 9 Z. 6 v. u. lies Fialen statt Filialen.

35-B16777

GETTY RESEARCH INSTITUTE
3 3125 01311 9447

Verlag von Th. Blaesings Universitäts-Buchhandlung

Beiträge zur Fränkischen Kunstgeschichte

Herausgegeben von Dr. Friedrich Haack, a. o. Professor an der Universität Erlangen.

1. Heft. **Die gotische Bildnerei und Tafelmalerei in der Dorfkirche zu Kalchreuth.** Mit 11 Tafeln. Von Dr. Hans Martin Sauermann. 1912. Brosch. Mk. 3.—

2. Heft. **Forschungen über Friedrich Herlin.** Mit 5 Lichtdrucktafeln und 5 Autotypien. Von Regierungsbaumeister Dr. Georg Albert Burkhart. 1912. Brosch. Mk. 4.—

3. Heft. **Das Benediktiner-Kloster Münchaurach und die Hirsauer Bauschule.** Mit 17 Abbildungen. Von Rev. Dr. Ernst Derendinger. 1912. Brosch. Mk. 5.—

4. Heft. **Die Entstehung der Neustadt Erlangen.** Mit 14 Tafeln. Von Dr. Friedrich Schmidt, k. Assessor, Vorstand des Universitäts-Bauamts Erlangen. 1913. Brosch. Mk. 4.—

5. Heft. **Unserer Lieben Frauen Pfarrkirche zu Katzwang.** Mit 13 Tafeln. Von Dr. Hermann Timm. Erlangen. 1913. Brosch. Mk. 4.—

6. Heft. **Funde und Vermutungen zu Dürer u. zur Plastik seiner Zeit.** Mit 25 Tafeln in Lichtdruck. Von Dr. Friedrich Haack. 1916. Brosch. Mk. 6.—

7. Heft. **Der Bildhauer Friedrich Theiler aus Ebermannstadt und die Künstlerfamilie Mutschelle.** Mit 12 Tafeln. Von Dr. Konrad Kupfer. 1917. Brosch. Mk. 6.—

8. Heft. **Die St. Johanniskirche in Nürnberg.** Mit 10 Tafeln. Von Dr. Max Herold. 1917. Brosch. Mk. 6.—

Weitere Bände sind in Vorbereitung.